Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

50me Année. — 5me Série.

Tome III (LVIIe de la collection).

5me livr. — Septembre 1907.

Carrelage de l'abbaye d'Asnières.

L'ABBAYE d'Asnières est située dans le département de Maine-et-Loire, commune de Cizay, près de Doué-la-Fontaine et Montreuil-Bellay.

Sa fondation remonte à la fin du XIIIe siècle. Sa construction était terminée vers 1230.

Fondée par les seigneurs de Montreuil-Bellay, l'abbaye d'Asnières conservait leurs tombeaux qui furent violés, au XVIe siècle, par les protestants. Ils la ravagèrent totalement et la brûlèrent.

Asnières ne se releva jamais de ce désastre.

Les cloîtres n'existent plus. La salle du chapitre ne montre plus que son mur de l'Est. Des bâtiments, ne survit que l'abbatiale.

Au XVIIe siècle, les toitures de l'église furent tant bien que mal réparées, les dalles tumulaires du cloître furent transportées dans le chœur.

Dès le milieu du XVIIIe siècle, aucun service religieux n'y était plus célébré.

Au XIXe siècle, l'église servit de grange, la nef fut démolie ; le chœur et le transept subsistèrent seuls, tels qu'on les voit aujourd'hui, et l'ouverture de la nef unique et étroite, est fermée par une cloison de tuffeaux.

Ce chœur et ce transept appartiennent au style Plantagenet ; c'est avec St-Serge et Toussaint d'Angers, un modèle de ce mode de construction.

C'est peut-être même le plus complet type du genre.

Le chœur est rectangulaire ; la voûte soutenue par deux colonnes très élancées.

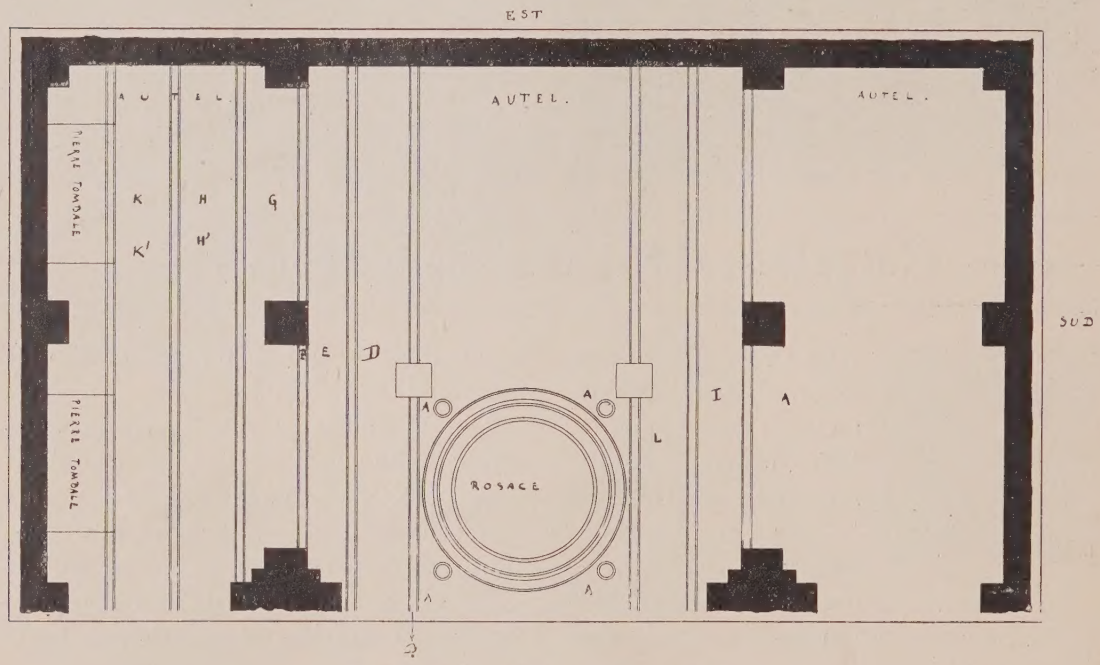
Au mur du chevet, subsistent les trois autels et le dais polychromé de la stalle de l'abbé [1].

1. Depuis quelques années, un avenir meilleur semble réservé à l'église de l'abbaye d'Asnières. Elle a changé

Le chœur abrite le pavage dont l'étude va suivre.

Le dallage d'Asnières, pour l'étude duquel je prie le lecteur de se reporter au plan, se compose d'une grande rosace, cantonnée de quatre petits pavés ronds.

Cette rosace cantonnée, est placée exactement devant le maître-autel. A droite et à gauche sont des espaces remplis de divers



Église de l'abbaye d'Asnières. — Plan du Chœur.

types de pavés émaillés, espaces divisés par des bordures de pavés émaillés aussi. Chaque bordure est séparée du champ par des bandes étroites de petits pavés foncés verts, noirs.

Tous ces pavés ont beaucoup souffert, surtout récemment.

Quand l'église servait de grange les voitures passaient pesamment chargées sur ces carrés d'argile cuite et les pulvérisaient. Du centre de la grande rosace il ne reste rien. Dans le côté sud du chœur, les pavés subsistent très rompus, ou remplacés en partie par des pavés unis.

Dans le côté nord du chœur près des pierres tombales, il semble qu'on ait réuni tous les types de pavés provenant du dallage entier. Quelques types n'existent ainsi qu'à un seul exemplaire.

La grande rosace ne nous montre plus que quatre segments de quatre cercles concentriques. Tout le reste manque ou n'est plus marqué que par des pavés frustes. Entre les cercles concentriques de pavés émaillés se trouvaient des cercles concentriques de petits pavés noirs verdâtres. Voir plan de la *Rosace*.

Il est difficile de dire combien la rosace comportait à l'origine de cercles concentriques de pavés. On peut présumer qu'il manque un rang de grands pavés de cou-

de propriétaire, et la messe est célébrée chaque semaine dans une chapelle du transept.

leur, deux rangs de bordure foncée étroite, et un pavé rond placé au centre même de la rosace.

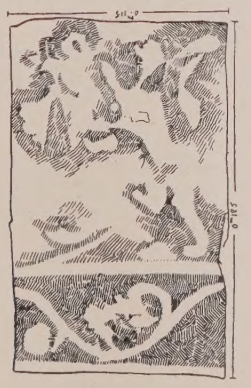
Cette rosace a 3 mètres de diamètre exactement.

Pour surcroît d'incertitude, tous les pavés de couleur sont usés, au point que la restitution que j'en propose est tout à fait hasardée.

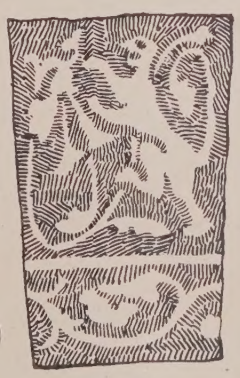
N° 1, R'. État actuel.

Restitution.

Telle qu'elle est, voici cette restitution en fig. R dans son ensemble.



N° 2, R''. État actuel.



Restitution.

Je donne en fig. R', n. 1, R'', n. 2, R''', n. 3, R'''', n. 4, les dessins en noir de chacun des pavés la composant.

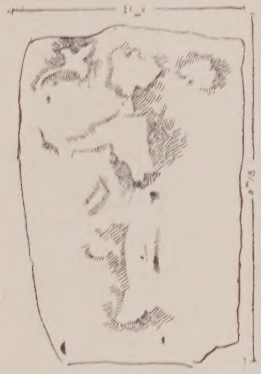
Je n'ai aucune incertitude en ce qui concerne le pavé R'''. Ce pavé est le même que celui retrouvé dans le chœur de la cathédrale d'Angers, par M. de Farcy, et publié par lui-même dans cette *Revue de l'Art chrétien* (1).

Les grands pavés décorés de la rosace, ne présentent tous qu'un même parti de coloration. Le fond foncé est donné par la couleur rougeâtre de la terre cuite ; le dessin par de la pâte blanche remplissant un creux imprimé dans l'argile. Un vernis jaune pâle transparent répandu sur le tout, colore en *ton chaud* la décoration de ces pavés. C'est le système employé en général pour tous les pavés décorés.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1903, page 12.

J'ai dit que la grande rosace était cantonnée de quatre pavés circulaires. Je donne le dessin de ce pavé en la figure RR n° 5.

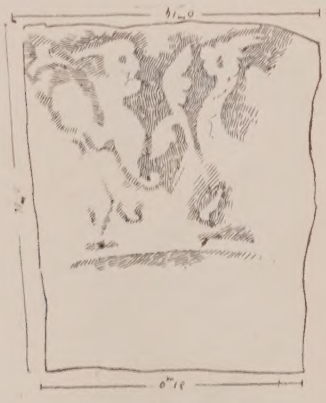
Il est du même genre de décoration que



N° 3, R'''. État actuel.

ceux de la grande rosace, décor jaune pâle sur fond terre cuite. Le dessin n'est plus réellement bien visible que sur un seul des quatre pavés.

Chacun de ces quatre petits pavés circu-



N° 4, R'''' État actuel.

laires, est lui-même entouré d'un cercle de petits pavés foncés formant bordure isolante du champ.

Les pavés du champ touchant la rosace sont étudiés plus loin.

Type H, n° 6.

Pavé dont la décoration consiste en quatre fleurs de lis réunies par le pied.

La couleur est particulière et à signaler.

Restitution.

Le fond est noir et la fleur de lis jaune clair.

Ces pavés se rencontrent dans la partie H du plan. (Voir le plan.)

Type B, n° 7.

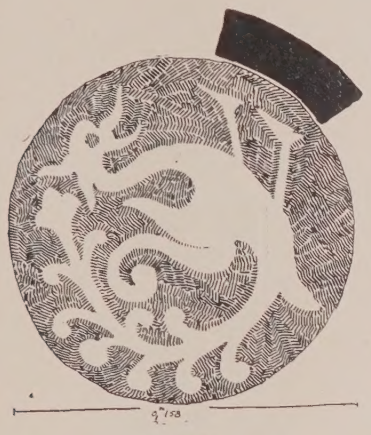
Restitution.

Pavé de bordure ; il rappelle beaucoup un autre pavé de bordure aussi retrouvé à St-Maur-sur-Loire. (*Revue de l'Art chrétien*, mars 1905.)

La seule différence est dans les petits

fleurons qui circulent aux deux bords du pavé dans la longueur.

A Asnières, ce pavé se trouve en B, près de la grande rosace, côté de l'Évangile.

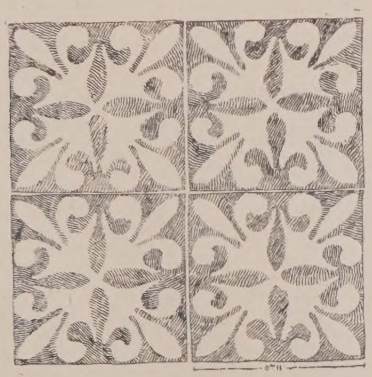


N° 5, RR.

Fond terre cuite.

Dessin blanc jaune.

Tous les pavés reproduits en noir ont une cote qui permet d'en apprécier la dimension réelle.



N° 6, type H.

Type L, n° 6bis.

En *L* sur le plan est un curieux motif composé de 20 pavés.

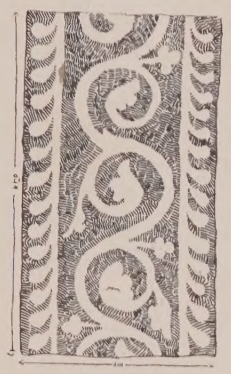
C'est un polygone de douze côtés ; des pavés en losange, forment des axes se coupant à angle droit.

Ce polygone comprend en somme vingt pavés se décomposant comme suit :

a) quatre pavés losange, n. 8bis ;

b) quatre carrés ;

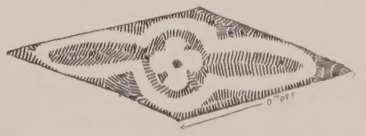
c) douze pavés triangulaires ; très foncés, presque noirs unis.



N° 7, type B.

Je ne donne pas de reproduction des pavés triangulaires *c*. Les pavés carrés figurent dans le carrelage de St-Maur de Glanfeuil, *Revue de l'Art chrétien*, mars 1905.

a) pavé en losange. Dessin jaune, n. 8bis, clair sur fond terre cuite. Dessin tracé très irrégulièrement.



N° 8,bis type L.

Type G, n° 8.

En G sur le plan est un motif composé de cinq pavés.

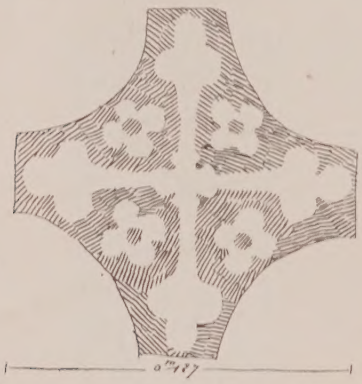
Quatre pavés circulaires unis, très foncé de ton vert noirâtre.

Un pavé décoré. Pavé rectangulaire, angles évidés ; décor blanc jaune sur fond rouge terre cuite ; croix tréflé, cantonnée de quatre-feuilles.

Il ne donne que la reproduction de ce dernier pavé.

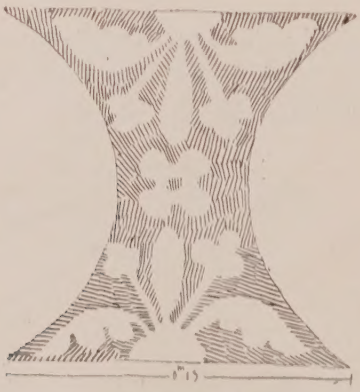
Type A, n° 9.

En A sur le plan est un motif composé de trois pavés : lesquels assemblés forment un rectangle.



N° 8, type G.

Je le reproduis tel que je l'ai retrouvé en place ; les pavés semi-circulaires disposés en ailes de moulin. Mais il est possible que ce soit une erreur de pose, consécutive à



N° 9, type A.

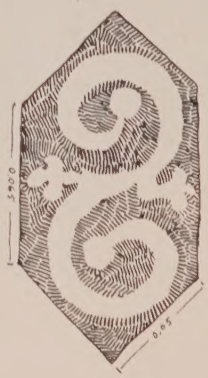
un remaniement du pavé. Il est possible que dans le dessin primitif les pavés demi-circulaires se complétaient pour former un cercle.

Les pavés semi-circulaires sont unis noir vert très foncé.

Les pavés décorés, rectangle à deux côtés évidés, se présentent comme d'habitude, avec un décor blanc jaune sur fond terre cuite.

Type E, n° 10.

En E sur le plan est un motif composé de cinq pavés décorés : un pavé carré,



N° 10, type E.

quatre pavés longs à six pans, avec un décor en forme d'S.

Le pavé carré est sensiblement le même que celui de St-Maur de Glanfeuil, Voir *Revue de l'Art chrétien*, mars 1905.

N° 11, type H'.

Il reproduit le pavé long à six pans.

Tous ces pavés portent un décor blanc jaune sur fond terre cuite.

Le même type existe à Asnières, avec cette variante que le pavé carré du centre est uni, vert foncé noir, au lieu d'être décoré.

Type H', n° 11.

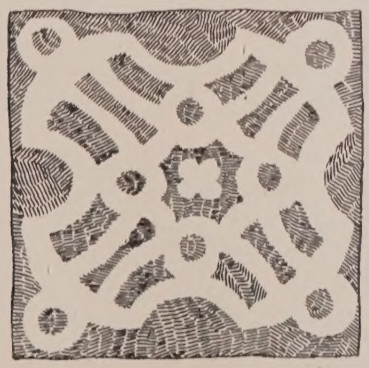
En H' sur le plan, est un somptueux motif; le dessin complet est fourni par

N° 12, type P. 0m,20 dans la plus grande dimension.

quatre pavés rectangulaires semblables décorés. Décor blanc jaune sur fond terre cuite.

Type P, n° 12.

En P sur le plan, est une bordure dont



N° 13, type K.

je donne le dessin, décor blanc sur fond terre cuite.

Chaque bordure est isolée du champ, par un filet de petits pavés étroits et longs très foncés d'un noir tirant sur le vert.

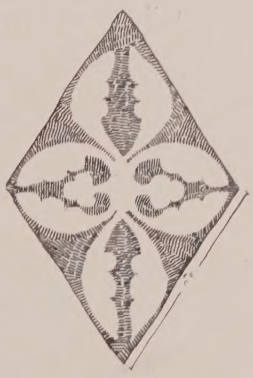
Ces petits pavés de bordure ont une largeur de 0m,025.

Type D.

En D sur le plan, est un motif composé d'arceaux se pénétrant unis, et de pavés décorés. Ces pavés décorés sont ceux étudiés sous les nos 13 et 15, dans le carrelage de St-Maur, *Revue de l'Art chrétien*, mars 1905. Je prie le lecteur de bien vouloir s'y reporter.

Type I.

En I sur le plan, est un motif composé de pavés triangulaires décorés, se groupant autour d'un pavé hexagonal, décoré aussi,



N° 14, type K'.

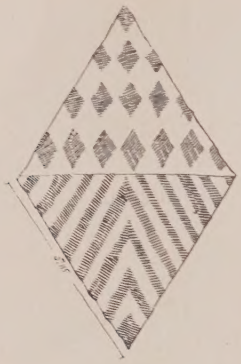
chaque pavé triangulaire est séparé du suivant par un pavé uni, rectangle long, de couleur foncée, vert presque noir. Ce motif s'est déjà rencontré à St-Maur : le pavé triangulaire y figure sous le n. 14.

Type K.

On trouve sur le plan en K des pavés dont je donne le dessin. Le décor en est comme toujours jaune pâle, mais cette fois sur un fond très foncé presque noir, le même fond rencontré sur le pavé à fleurs de lis.

Ce pavé décoré n. 13 se trouve juxtaposé à d'autres pavés datant tout au plus du

XIVe siècle. A première vue, ces entrelacs semblent m'amener à le dater de la Renais-



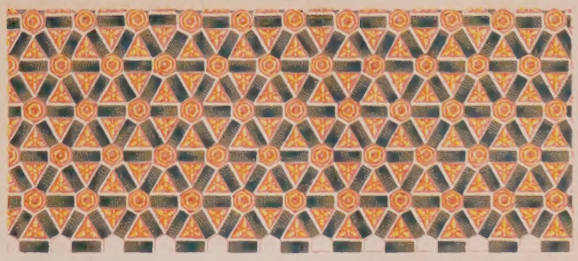
N° 5, type K'. 0^m,5 de côté.

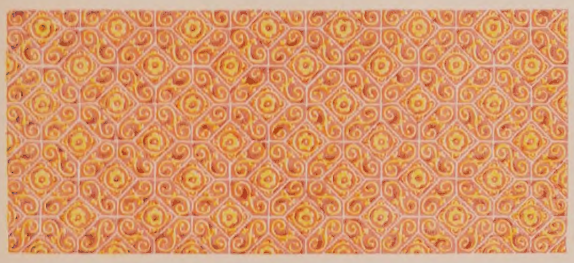
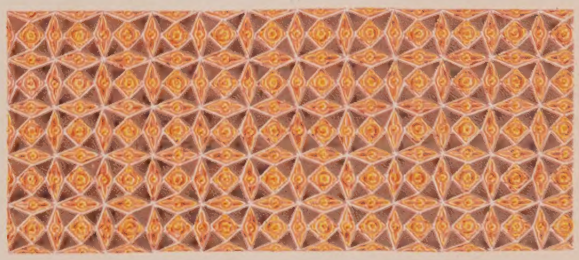
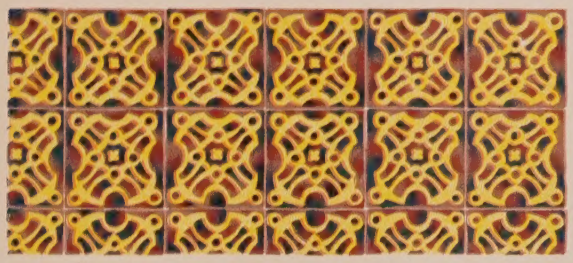
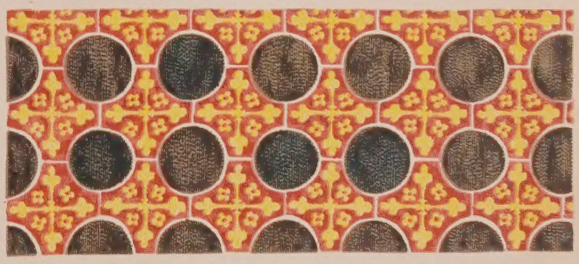
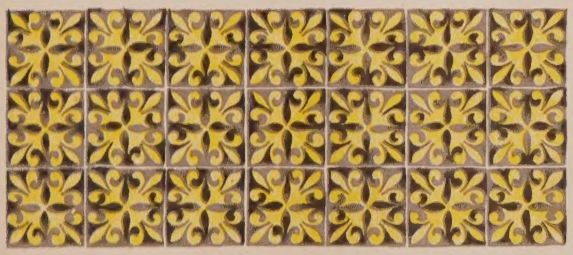
sance. Les lecteurs seront juges. Je ne me prononcerai pas, mais sa facture est exactement celle des carrelages plus anciens, et mon opinion est qu'il est du XIVe siècle lui aussi.

Type K'.

En K'' sur le plan, voisinant avec le type K, est un motif composé de pavés décorés, en losanges, et de longs pavés foncés, les séparant. Je donne n. 14, n. 15, ces pavés décorés ; le dessin se montre jaune clair sur fond terre cuite. Le pavé n. 15 affecte vaguement le dessin d'un blason, je ne crois pas cependant qu'il soit bon de s'avancer dans cette voie. Je propose plutôt d'y voir simplement un motif décoratif.

J. Chappée.



Carrelage de l'Abbaye D'Asnières.

Dessins d'ensemble

Les Anges [1].

V. LA HIÉRARCHIE.

La hiérarchie des Esprits célestes est divisée en neuf *chœurs*, comprenant trois ordres. Saint Grégoire le Grand les classe ainsi : le premier ordre comprend : les *Séraphins*, les *Chérubins* et les *Trônes* ; le deuxième, les *Dominations*, les *Principautés* et les *Puissances* ; le troisième, les *Vertus*, les *Archanges* et les *Anges*. Selon saint Denys l'Aréopagite, les Vertus sont rangées dans le deuxième ordre, et les Principautés dans le troisième [1].

Fig. 39. — Ange thuriféraire (XVe s.), église de N.-D. de Nuremberg. (Extrait de l'ouvrage de Mlle Mendelsohn.)

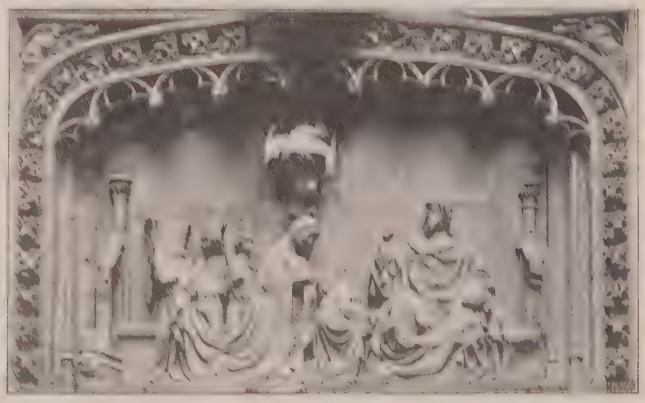


Fig. 40. — Bas-relief à la Ferté-Milon (cliché extrait de l'ouvrage de Mlle Mendelsohn.)

La représentation des *Anges* est rare avant le Ve siècle [2]. Elle apparaît dans les mosaïques de Sainte Marie Majeure à Rome. On trouve les *neuf chœurs* repré-

Fig. 41. — Baptême du Christ. Tympan de S. Maria della Pieve d'Arrezzo.

1. Voir les articles précédents, pp. 165 et 226.

N. B. Les figures 39 à 47 ont trait à l'article précédent.

2. L'abbé Pascal en signale un exemple mentionné dans les actes du martyre de Saint Procope (303).

1. V. *Saint Michel et les saints Anges*, par l'abbé E. Soyer, Coutances, 1870.

Pl. II. — Le Trépas et l'Assomption de la Vierge, par ORCAGNA à Florence.

sentés sur plusieurs monuments : dans les mosaïques des voûtes de la Mortarana de

Fig. 42. — L'Assomption, bas-relief au chœur de la cathédrale de Paris. (Extrait de l'ouvrage de Mr Mendelsohn)

Fig. 43. — L'Adoration des Rois Mages, tapisserie flamande, par Corno, à Florence.

Fig. 44. — S. Joseph. (Vign. de l'Impr. St-Jean l'Évangéliste.)

Fig. 45. — Le Calvaire. (Vign. de l'Impr. St-Jean l'Évangél.)

Palerme (XIIe siècle), dans les sculptures de la porte méridionale de la cathédrale de Chartres (XIIIe), dans celles de la porte du Nord de la cathédrale de Bordeaux, à la Sainte chapelle de Vincennes (XIVe), dans

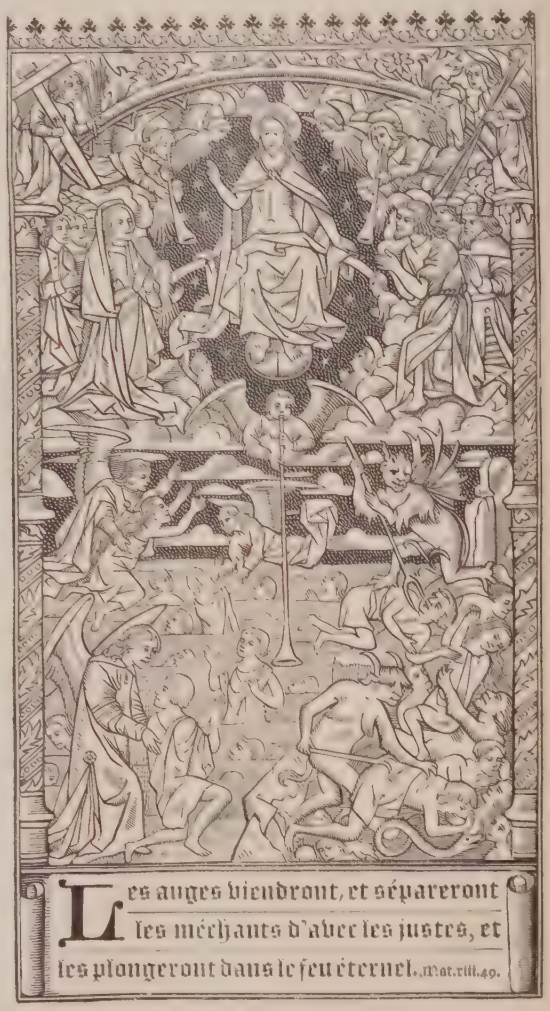


Fig. 46. — Le Jugement dernier, d'après les *Heures* de Simon Vostre. (Extrait des éditions modernes de la Soc. St-Jean l'Évangéliste).

les peintures de l'église de Saint-Chef en Isère (XIIe) et d'une chapelle méridionale de la cathédrale de Cahors (XVe), etc... (1).

On voit aussi la représentation en sculp-

1. V. *Un tableau de la hiérarchie céleste, d'origine russe*, publié par le P. Cahier, *ouv. cité*, p. 33 et par la *Revue archéologique*, année 1857.

ture de toute la hiérarchie des bons anges dans le tombeau de saint Pierre martyr,

Fig. 47. — Le Jugement dernier. (Galerie nationale à Rome, provient de la collection Corsini).

conservé à l'église de Saint-Eustache de Milan et exécuté en 1338 par Jean Baldieri de Pise. L'*Ange* montre de l'index la *Vérité* personnifiée par une jeune fille ;

le *Chérubin* tient trois livres de la main et le *Trône*, une gloire elliptique. Les Séraphins, fort mutilés, semblent avoir porté des chandeliers. La figure *Domination* tient un sceptre dans la droite et un globe terrestre dans la gauche ; l'*Archange* tient un objet malheureusement détruit ; la *Principauté* a dans chaque main un rocher sur lequel s'élève un château fortifié ; la *Puissance*, la droite tendue en avant, le poing fermé, semble poursuivre les esprits infernaux ; à ses pieds est enchaîné le démon. Tous les esprits célestes ont sur la tête un bandeau marqué au front d'une sorte de petite flamme, sauf les *Principautés* et les *Dominations*, qui ont une couronne complète. La *Vertu* a la main tendue vers le ciel [1].

Premier Ordre.

Les *Séraphins*, les *Trônes* et les *Chérubins* ne s'éloignent pas du trône de l'Éternel; ils ne cessent de faire retentir le ciel du divin *Trisagion*. Ce sont les sédentaires du Ciel. Aussi sont-ils rares dans l'iconographie, qui représente surtout les sujets intéressant l'humanité.

Fig. 48. — Ancien flabellum.

Les figures en pied que nous donnons de ces célestes personnages ont été dessinées d'après des compositions de feu le baron Bethune.

Fig. 49. — Le Père Éternel entouré d'anges, sculpture flamande du XVe siècle.

***

Les *Séraphins* (*fig. 51*), dont le nom est synonyme de feu, placés au foyer éternel de l'amour, répètent le cantique éternel entendu par Isaïe « *Saint, saint, saint est le Dieu des armées, toute la terre est pleine de sa gloire.* » Ils sont appelés aussi les *Ardents ;* le feu est leur attribut, le rouge, leur couleur; leurs vêtements, quand ils

1. Feu le chan. Van Drival a publié dans la *Revue de l'Art chrétien* une belle étude sur l'*iconographie des anges* (année 1866).

en ont, sont flamboyants [1]. Ils se voient, dans les monuments anciens, rangés au

Fig. 50. — Ancien flabellum.

pourtour de la gloire qui entoure l'image de Dieu et qui figure le ciel. L'art chrétien,

Fig. 51. — Séraphin.

conformément à la vision d'Isaïe [2], les a figurés comme habillés de leurs six ailes, dont deux montent vers la tête, deux descendent vers les pieds, et deux sont déployées [1]. Ils portent parfois dans la main le *flabellum* avec cette inscription : *Saint, saint, saint ;* ou quelquefois un glaive (*fig. 51*). La figure d'un *Séraphin* était en retour l'ornement consacré des anciens *flabella* (*fig. 48 et 50*).

Les séraphins accompagnent souvent l'image de saint François d'Assise, honoré du titre de « Père séraphique ».

***

Les *Chérubins* (*fig. 52*) possèdent la plénitude de la science. Leur nom signifie *assistant.*

Fig. 52. — Chérubin.

On leur donne deux ou quatre ailes, et souvent ils ont la forme d'une tête ailée ; parfois ils sont en pied, vêtus de l'aube, avec amict et manteau ; ils tiennent les deux mains levées en signe d'admiration, parce qu'ils contemplent de tout près le Verbe

1. Comte Grimouard de Saint-Laurent. *Manuel de l'Art chrétien.*
2. Isaïe VI, 2.

1. Portail méridional de Chartres.

éternel. Leurs ailes sont souvent parsemées d'yeux, parce qu'ils sont les anges de la doctrine [1]. Leur couleur préférée est le blanc ou le bleu.

Une seule fois dans l'Écriture, on voit un chérubin abandonnant le trône de Dieu, et c'est pour chasser Adam et Ève du Paradis et en garder l'entrée.

***

Les interprètes des saintes Écritures s'accordent à reconnaître des *Trônes* (*fig. 55*)

Fig. 53. — Trône

dans les roues de la vision d'Ezéchiel. On les figure en conséquence par des roues ailées et ocellées, c'est-à-dire parsemées d'yeux (*fig. 54*), ils ont deux ou quatre ailes (*fig. 53*), et parfois ils reposent sur des flammes ou sur des roues.

Le chan. Van Drival a proposé de faire reposer les Séraphins sur des flammes, les Chérubins sur des livres, les Trônes sur des roues, quand ces esprits célestes sont représentés par des figures humaines.

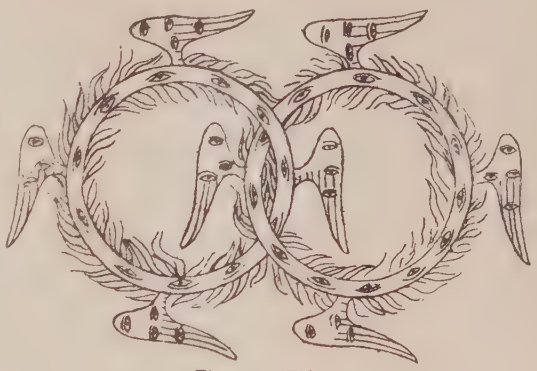


Fig. 54. — Trônes.

***

Deuxième Ordre.

Les *Dominations* (*fig. 55*), d'après saint Bernard, commandent aux chœurs angé-

Fig. 55. — Domination.

liques chargés des ordres extérieurs du Très-Haut.

On les représente vêtus d'aubes allant

1. Abbé J. Corblet, *Vocab. des Symboles.*

jusqu'aux pieds, avec ceintures d'or et étoles vertes, tenant de la droite une hampe terminée par une croix, et de la gauche, un globe également surmonté de la croix et marqué des lettres IC-XC. A Chartres, elles ont une belle tunique, un manteau, un sceptre et une couronne.

* * *

Les *Principautés* (*fig. 56*), dont le nom signifie *conducteur suivant l'ordre sacré*, sont les princes des nations, qu'ils conduisent à

Fig. 56. — Principauté.

l'exécution du plan divin. En Orient on les représente avec des vêtements de soldat et une ceinture [1]. A Chartres, elles ont l'amict paré, l'aube et la dalmatique du diacre, et elles portent un livre de la main gauche. Les Principautés ont les mêmes insignes que les Dominations ; au lieu de la croix hastée, on leur met parfois en main une tige fleurdelisée.

* * *

Les *Puissances* (*fig. 57*) ont pour fonc-

Fig. 57. — Puissance.

tion de protéger les peuples contre les

Fig. 58. — Vertu.

esprits infernaux. Elles figurent vêtues de

1. V. Didron, *Guide de la peinture du mont Athos.*

l'aube et portent, comme les Dominations,

Fig. 59. — Archange.

la haste crucifère et la boule du monde

Fig. 60. — Ange.

timbrée du monogramme du Christ.

Selon l'expression de Mgr Grosnier, empruntée à saint Bernard, il est généralement admis que les Dominations exercent sur les ordres suivants une sorte de pouvoir, que les Vertus sont chargées des opérations de la grâce, que les Puissances nous protègent contre les esprits infernaux. Il est probable qu'aux esprits de cette hié-

Fig. 61. — Vignette de la Société St-Jean l'Évangéliste.

rarchie, il appartient de présider aux lois générales de la nature et de la grâce. Les longues robes des princes, les aubes des prêtres, les insignes de la puissance et de la juridiction leur sont réservées [1].

Troisième Ordre.

Les *Vertus* (*fig. 58*), dont le nom veut dire force, président au maintien des lois qui régissent le monde matériel, et suspendent les lois de la nature quand la gloire de Dieu

1. V. Didron, *Manuel de l'Art chrétien.*

l'exige. Elles sont chargées des opérations de la grâce.

L'iconographie leur donne les mêmes attributs qu'aux chœurs du deuxième ordre, la haste croisetée et le globe du monde; la balance est parfois leur attribut distinctif.

***

Les *Archanges* (*fig. 59*), dont le nom veut dire ange supérieur, sont chargés des révé-

Fig. 62. — L'Ange Saint Michel en guerrier.
(Cliché de l'éditeur M. Braun).

lations et sont appelés à remplir auprès des hommes des missions importantes. Comme chefs de la milice céleste investis des fonctions extérieures, on leur donne souvent des vêtements de soldat, avec cotte de mailles et ceinture d'or, quelquefois une armure complète et des chaussures militaires. Ils tiennent d'une main le glaive et le javelot, et de l'autre un globe [1].

Les *Anges* (*fig. 60*) sont les ministres ordinaires de la Providence divine.

Fig. 63. — Vignette de la Société St-Jean l'Évangéliste.

Les Anges personnellement connus, et qui ne correspondent pas à la deuxième

Fig. 64. — Raphaël et Tobie, d'après un incunable du XVe siècle.

catégorie du 3e ordre quoiqu'on les nomme habituellement archanges, sont au nombre

1. Le nom d'archanges qu'on donne aux sept esprits bienheureux dont il s'agit ci-après, n'indique pas, selon quelques auteurs, leur place dans la hiérarchie que nous venons de faire connaître, mais veut dire au contraire qu'ils s'élèvent au-dessus de toute nature angélique. Du reste, on peut, et l'on doit peut-être admettre, que les catégories dont il s'agit sont relatives, non pas à la nature des créatures célestes prises individuellement, mais seulement à leurs fonctions actuelles, fonctions qui peuvent être dévolues à l'un ou l'autre des esprits célestes.

de sept. L'Ecriture-Sainte en nomme trois, qui sont : *Michel*, *Gabriël* et *Raphaël*. Ils figurent au nombre des sept *assistants au trône de Dieu*, dont il est question dans les textes sacrés. Le concile tenu à Rome sous le pape Zacharias (745) déclara ces trois noms d'anges seuls authentiques, et rejeta les autres. Mais plusieurs noms apocryphes restèrent en usage. *Ouriël*, qui

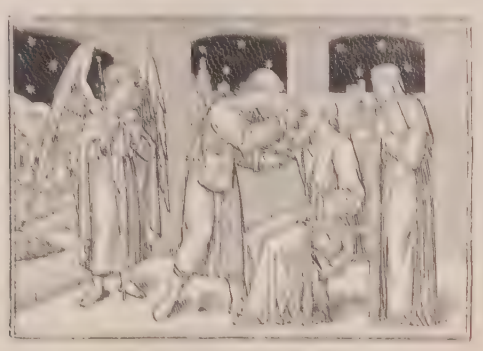


Fig. 65. — Raphaël et Tobie.
(Vignette de la Société St-Jean l'Évangéliste)

est nommé dans Esdras (1) se trouve invoqué dans plusieurs anciennes litanies.

Les autres sont *Sealthiël*, *Barachiël* et *Gehudiël*.

***

Les « archanges » en général peuvent être représentés revêtus de la cotte d'armes de guerrier, la droite armée du glaive, comme étant les chefs de la milice céleste (2) ; outre ces attributs, ils ont toujours le nimbe, les ailes, et parfois le globe dans la main (3).

Gabriël est le céleste messager entre tous, celui qui annonce à Marie l'Incarnation du Verbe. C'est par milliers de fois que l'art chrétien l'a représenté dans son auguste mission, et la scène dont il est l'acteur est une des plus gracieuses que l'imagination humaine ait conçues (*fig. 2 et 20*). Il faut peut-être placer au-dessus de toutes les compositions issues de ce beau thème l'Annonciation de Fra Angelico au couvent de Sainte-Marie à Florence. On peut citer aussi comme chef d'œuvre le groupe de la Vierge Marie et de l'Ange Gabriël qui figure au grand portail de la cathédrale d'Amiens.

Raphaël, le compagnon de voyage de Tobie, nous apparaît comme incarnant le type de l'ange gardien, dont nous reparlerons plus tard (*fig. 64 et 65*).

Saint Michel, vainqueur de Satan, est représenté en guerrier (*fig. 61, 62 et 63*), portant un bouclier timbré d'une croix, et marqué parfois de la devise qui traduit son nom : *Quis ut Deus?* Il est armé d'un glaive ou d'une lance croisetée à son bout, avec laquelle il transperce ordinairement la tête du *dragon*, qui représente Lucifer vaincu (1). Cet équipement militaire rappelle qu'il est le chef de la milice céleste, à la tête de laquelle il vainquit le prince et l'armée des mauvais anges : *Michael et angeli ejus prœliabantur cum draccone* (2).

Le missel lui demande qu'il nous introduise dans la sainte lumière promise à Abraham et à sa postérité. l'Église elle-même lui attribue la fonction de recevoir les âmes. Aussi saint Michel figure-t-il souvent au moyen-âge dans la scène naïve du *pèsement des âmes*. Il dépose l'âme dans la balance symbolique, qu'il supporte lui-même ou que tient la main divine sortant des nuages (3); il lutte contre les efforts de Satan en personne pour entraîner le plateau chargé du poids des péchés (4). Quel-

1. A Chartres, ils ont la lance et le bouclier.
2. Au mont Athos, ils portent des boules avec le nom de JESUS.
3. Liv. IV. — V, 20. — X, 38.

1. V. P. Cahier, *ouv. cité*, p. 34. *Catalogue du Musée de Cluny*, N° 732 et 738.
2. Apoc. XII, 7.
3. Ex. : Jugement dernier du portail de la cathédrale d'Autun. — Vitrail de la cathédrale de Bourges.
4. Ex. : pierre tombale du XIe siècle provenant de l'abbaye de Florenne et conservée à l'abbaye de Maredsous (Belgique).

quefois, armé du glaive de la justice éternelle, il tient lui-même la céleste balance. Cette caractéristique de saint Michel était si bien passée en usage, qu'elle a fait prendre l'archange pour patron des divers petits métiers où la balance était un instrument usuel. Cette fiction, et surtout la manière dont elle a été rendue au moyen âge, est certes bien naïve ; mais c'est exagérer, que de la qualifier de burlesque, avec l'abbé Pascal [1] ; elle est trop sévèrement jugée par Molanus. On la rencontre figurée fréquemment dans les peintures et les vitraux du moyen âge, et les artistes du XIIIe siècle n'ont pas craint de la sculpter au portail de Notre-Dame de Paris.

L. Cloquet.

1. *Institutions de l'Art chrétien*, t. I, p. 62.

FIN.

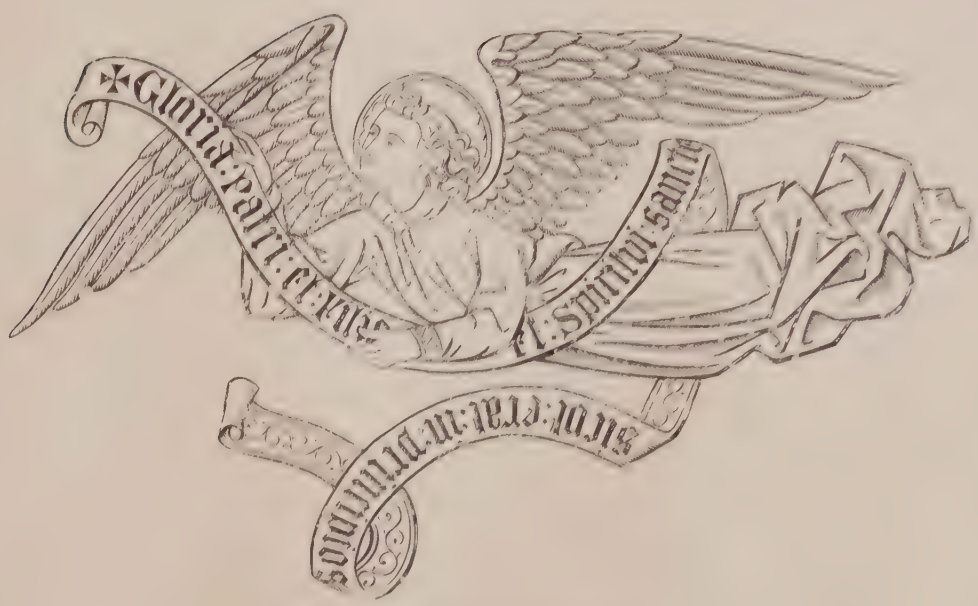


Fig. 66. — Ange portant un phylactère

La Vie de Jésus-Christ

racontée par les imagiers du moyen âge sur les portes d'églises *(Suite)* (1).

Déposition de croix.

SUIVANT pas à pas le récit évangélique, les Byzantins, dans les longues séries de leurs fresques, placent souvent, après le tableau du Calvaire, l'épisode de Joseph d'Arimathie allant demander à Pilate le corps de Jésus. — Dans les pays d'Occident, nous ne connaissons aucune représentation semblable ; nous trouvons seulement, à titre tout à fait exceptionnel, sur trois monuments romans de Provence, une scène qui doit chronologiquement prendre place avant la Déposition de croix : c'est l'achat par les Saintes Femmes d'aromates destinés à embaumer le corps de Jésus. Sans doute cet épisode, emprunté à quelque œuvre byzantine, a-t-il particulièrement séduit l'esprit mercantile des Provençaux du XIIe siècle, qui l'ont reproduit presque sans aucune variante, sur le linteau de Saint-Gilles, sur un bas-relief de l'ancienne cathédrale de Beaucaire et sur un chapiteau du cloître d'Arles. Les détails de cette scène sont rendus avec une exactitude scrupuleuse, qui ne va pas sans quelque vulgarité ; ainsi, sur la composition de

Fig. 79. — Linteau de porte de l'ancienne cathédrale de Monopoli (Italie XIIe siècle). Descente aux limbes. — Les Saintes Femmes au tombeau. — Déposition de croix.

Saint-Gilles (*fig. 71*), les trois Maries, apportant chacune le petit récipient où elle mettra les produits achetés, s'avancent timidement vers les marchands, assis à leur comptoir : l'un de ceux-ci s'occupe à peser les aromates, et pose le doigt sur un des plateaux de la balance : on peut se demander si c'est pour s'assurer de la sensibilité de l'instrument, ou pour tricher sur le poids.

Cette scène ne se retrouve nulle part, à notre connaissance, en dehors de ces trois monuments ; on ne peut en effet lui assimiler la figure isolée d'un disciple porteur d'un vase de parfums, placée quelquefois, comme à Reims, non loin du Crucifié, pour rappeler les apprêts de la sépulture du Christ.

Partout ailleurs, les imagiers montrent, immédiatement après la Crucifixion, la Déposition proprement dite, qui a fait partie du répertoire des imagiers pendant toute la période gothique ; et le Repos du corps de Jésus dans les bras de Marie, sujet auquel les Italiens ont donné le nom de

1. Voir les précédents articles, années 1905, pp. 217, 299, 363 ; 1906, pp. 32, 181, 302, 379 ; 1907, pp. 17, 156, 235.

« Pietà », et qui, apparu seulement vers la fin du Moyen-Age, devint surtout fréquent au temps de la Renaissance.

Déposition byzantine. — Le premier type de Déposition, celui que nous rencontrons sans cesse sur les monuments des XIe et XIIe siècles [1], est d'origine byzantine. L'ancien linteau de la cathédrale de Monopoli (Italie, — *fig. 79*), comme le tympan de San Isidoro de Léon (Espagne, vers 1150 — *fig. 80*), reproduit, en en exagérant la rudesse et les erreurs de dessin, les plaques d'ivoire et les vantaux de bronze byzantins [1] ou allemands [2]. Le Christ

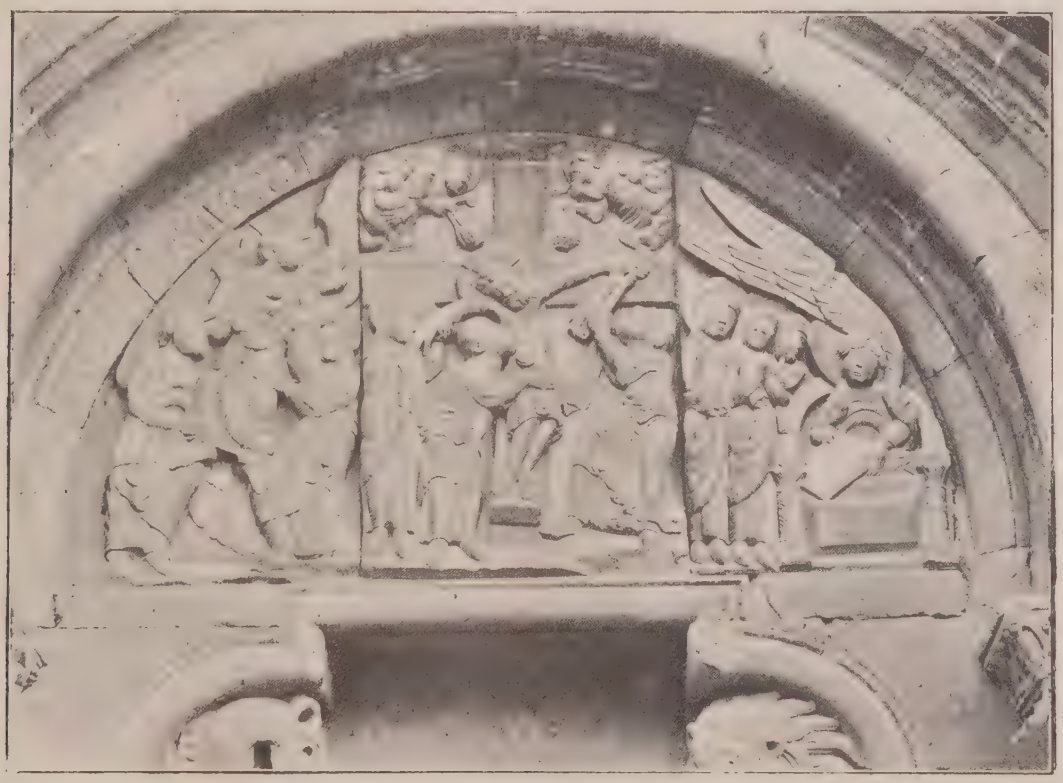


Fig. 80. — Tympan de porte méridionale de San Isidoro de Léon (XIIe siècle).
Ascension. — Déposition de croix. — Les saintes Femmes au tombeau.

est encore suspendu à la Croix par la main gauche, dont Nicodème, debout, s'efforce d'arracher le clou à l'aide d'une pince ou tenaille énorme [2]. Ce détail se retrouve, rigoureusement copié, sur les portes de Monopoli, Verceil, Léon (San Isidoro), Strasbourg (*fig. 57*), sur des chapiteaux de la Daurade (à Toulouse), d'Elne, sur le tombeau de don Ordoño (à Léon *fig. 68*) et sur les vantaux de bronze déjà cités [3].

1. Monopoli, Verceil ; Foussais ; Stänga ; San Isidoro, à Léon ; San Domingo de Silos ; bas-relief d'Externstein, etc.

2. Cet outil devient parfois difforme au point de ressembler à un levier, à une clef de mécanicien (porte Santa Catalina, Burgos, *fig. 75*), etc.

1. Vantaux de Trani, Ravello, Monreale, Vérone.

2. Vantaux de Novgorod, fabriqués sans doute à Magdebourg au XIIe siècle : on sait que les ateliers de cette ville imitaient les modèles byzantins.

3. Le détail des tenailles manque à S. Hilaire de Foussais (XIIe siècle, *fig. 81*) et à Stänga (île de Gothland, XIIIe siècle *fig. 63*).

Cependant sur quelques monuments [1] et sur quelques ivoires [2], c'est non le clou de la main gauche, mais celui des pieds, que Nicodème s'occupe d'enlever : dispostion peu logique, car nécessairement, pour éviter la chute du Corps divin, il a fallu détacher les pieds avant les mains ; l'ancien jubé de

Fig. 81. Eglise de Saint-Hilaire de Foussais (Vendée, XIIe siècle). Tympan d'une arcade latérale de la façade. — Déposition de croix.

Bourges [3] nous fournit la démonstration de cette observation : là, en effet, le disciple arrachant le clou des pieds, et ceux des mains étant déjà enlevés, les bras pendent inertes, et le corps ne tient que par un invraisemblable prodige d'équilibre.

Quant à la main droite de Jésus, parfois elle reste encore fixée au bois, comme à Saint-André de Verceil, mais le plus souvent elle est déjà détachée, et Marie, debout près de la Croix, saisit d'un geste bien naturel cette main glacée pour la porter à ses lèvres [1], ou quelquefois sur son cœur [2]. Cette dernière disposition n'a guère été adoptée que vers la fin du Moyen-Age. Cette idée touchante vient de l'iconographie byzantine, et le moine Denys la mentionne encore, au XIVe siècle, comme habituellement suivie par les artistes grecs ; parfois même ceux-ci, négligeant la vraisemblance en faveur du symbolisme, représentaient le Corps sacré en équilibre, les deux mains étant détachées et baisées l'une par la Vierge, l'autre par Madeleine ou par Joseph d'Arimathie.

Une variante assez intéressante est celle où Joseph et Nicodème, parfois debout sur une courte échelle [3], portent ensemble sur leurs épaules ou entre leurs bras le corps inanimé de l'Homme-Dieu : il en est ainsi à Foussais, à San Domingo de Silos (XIIe siècle), à Strasbourg, à Externstein [4] et enfin à Stänga (*fig. 63*), où le barbare ciseau de l'imagier a taillé un disciple minuscule, à genoux et ployant sous le poids d'un Christ gigantesque. Partout ailleurs, Joseph porte seul le cadavre sacré, qu'il tient à bras le corps : la poitrine de Jésus vient ainsi naturellement s'appuyer sur l'épaule et sur la tête du disciple fidèle qui parfois semble y appliquer respectueusement ses lèvres.

1. Portes de Lucques (par N. Pisano), de Burgos (chapelle Santa-Catalina) ; monument de Mussy-sur-Seine (Aube), ancien jubé du Bourget (Savoie), etc. (XIIIe s.).

2. Notamment un ivoire de l'ancienne collection Spitzer.

3. XIVe siècle. — Il n'a été conservé que quelques morceaux de ce jubé.

1. Bas-relief de San Domingo de Silos, porte de San Isidoro de Léon, Foussais, Monopoli (XIIe siècle) ; ambon de Parme (1175) ; ancien jubé de Bourges (XIVe siècle) ; de même sur les vantaux de Novgorod, sur l'ancien jubé du Bourget, sur les chapiteaux d'Elne et de la Daurade, etc.

2. Tombeau de don Ordoño, à Léon ; monument de Mussy-sur-Seine.

3. Vantaux de Trani.

4. Ce bas-relief gigantesque, sculpté à même le rocher dans une grotte transformée en chapelle, porte la date de 1115, mais il semble ne pouvoir guère avoir été exécuté avant 1150.

Faisons remarquer encore, dans les Dépositions de ce type, que saint Jean, lorsqu'il y figure, joue un rôle absolument passif : ainsi à Foussais [1], l'imagier Audebert [2] nous le montre tenant tranquillement le livre de son Evangile, sans paraître s'occuper des autres acteurs, qui s'empressent autour de Jésus ; — que le soleil et la lune, sous les diverses incarnations que nous avons signalées plus haut [3] assistent souvent à la scène, du moins sur les monuments du XIIe siècle [4] ; de même en ce qui concerne l'Église et la Synagogue [5].

Il faut réserver une place à part à ce fantastique bas-relief d'Externstein, que nous avons déjà mentionné et sur lequel l'originalité de l'inspiration ne le cède qu'à la barbarie de l'exécution ; les détails les plus extraordinaires sont accumulés dans cette composition de cinq mètres de haut : — Dieu le Père, couronné du nimbe crucifère, se penche au-dessus du corps de Jésus : il tient à la main une croix de résurrection à laquelle est attaché un large étendard. Peut-on dire qu'il s'apprête, comme au décès des saints, à recueillir l'âme de son Fils ? Ce serait presque une hérésie, car Jésus n'a cessé d'habiter le ciel, conjointement avec les deux autres Personnes de la Trinité : pourtant il semble bien d'après l'attitude de cette figure, que telle ait été la pensée de l'artiste bénédictin. — Une autre inspiration, plus heureuse, lui a fait placer au dessous de la croix, Adam et Ève agenouillés, adorant l'Homme-Dieu qui par sa mort vient de racheter leur faute. — Dans ce bas-relief, tout est singulier, jusqu'à la position de Nicodème, qui pour atteindre le corps de Jésus, est monté sur les branches stylisées d'un arbre, recourbé en rinceaux de pur ornement.

Çà et là enfin on peut relever quelques détails particuliers : ainsi cet ange [1], qui, à

Fig. 82. — Bas-relief du cloître de San Domingo de Silos (Espagne, XIIe siècle). — Déposition de croix.

Foussais, descendait du ciel pour soutenir la tête inerte de Jésus, et ceux qui, à San Domingo de Silos (*fig 82*) balancent des encensoirs autour du Corps divin ; — ou ce Juif, qui prépare et étend sur le sol un linceul, comme sur l'ambon de Parme et sur la façade de Stănga ; ou enfin ce personnage énigmatique, disciple ou plutôt prophète à

1. De même à Mussy-sur-Seine, Bourges, Externstein, le Bourget (bas-relief publié par la *Revue de l'Art Chrétien*, année 1906, page 292).

2. Le tympan de Foussais est signé : *audebertus : d : sco : iohe : augeriaco :* (S. Jean d'Angély) : *me : fecit.*

3. Voir l'article précédent, page 235.

4. Foussais, tympan de Saint-Pons (détruit) ; ambon de Parme ; vantaux de Vérone, bas-relief d'Externstein, etc.

5. Ambon de Parme, diptyque (XIIIe siècle) de la collection Wallace.

1. Aujourd'hui brisé.

la barbe formidable (1) qui, sur le linteau de Monopoli *(fig. 79)* écrit, assis au pied de la croix, le récit ou l'annonce de la Rédemption.

Nous avons déjà dit que ce premier type, seul usité à l'origine, avait peu à peu disparu du répertoire des imagiers : au XIIIe siècle, il est déjà rare ; aux XIVe et XVe, nous n'en connaissons guère que trois exemples : l'un à Léon, sur le tombeau du roi don Ordoño, dans un tympan qui paraît antérieur au reste du monument ; un autre, conservé sur un fragment de l'ancien jubé de la cathédrale de Bourges (XIVe siècle) ; le dernier enfin dans un groupe de Mussy-sur-Seine (Aube), groupe sculpté évidemment par un artiste archaïsant, qui a maladroitement imité (2) un modèle ancien, qu'il avait sous les yeux, sans même bien le comprendre, tant la conception de ce modèle était devenue étrangère aux inspirations artistiques de l'époque. Mais, sur la foule des retables que nous ont laissés les imagiers de ce temps, nous ne connaissons aucun exemple d'une Déposition de croix composée selon ce premier thème, qu'on peut appeler le thème byzantin (3).

Cependant, entre ce type et celui adopté par les modernes, il y a eu forcément une transition : nous en trouvons un exemple à la voussure de Reims (fin XIVe siècle) et sur un des écoinçons du soubassement, à la façade de Bourges (XVe siècle) : là, Nicodème n'arrache plus les clous sacrés, il tend les bras pour recevoir le corps de Jésus, que Joseph monté sur une courte échelle, soutient par les épaules ; Marie et Jean se tiennent un peu plus bas. Ne sont-ce pas déjà les éléments et presque l'esquisse du chef-d'œuvre de Rubens (1) ?

Pietà. — Mais dès cette époque les artistes commençaient parfois à s'affranchir du texte étroit de l'Évangile pour s'attacher plus spécialement aux sentiments mêmes qui s'en dégagent : ils remarquèrent que, dans cette grande scène de la Déposition de Croix, l'intérêt principal, le nœud du drame en quelque sorte, résidait dans la douleur de Marie en présence du corps de son Divin Fils ; et comme précisément à cette époque le culte de la Vierge se développait de plus en plus, ils en arrivèrent, simplifiant la scène, à en rejeter dans l'ombre ou même à en supprimer peu à peu les autres éléments, pour concentrer toute l'attention sur Jésus et Marie : la Vierge, dès lors, n'assiste plus, passive, à la Déposition, celle-ci est déjà terminée, et le Corps bien-aimé repose, raidi et décoloré, entre les bras de la Mère de Douleurs ; c'est le modèle de la « Pietà ».

Dès le XVe siècle, le motif principal est fixé : au centre du tableau, Marie est assise à terre, défaillante, dans une pose assez semblable à celle qu'on lui donne, à la même époque, dans la scène de la pâmoison au pied de la croix (2) ; Jésus est étendu sur les genoux de sa Mère, et elle lui soutient la tête avec précaution ou quelquefois lui caresse le visage (3). Les personnages accessoires changent seuls, plus ou moins

1. Cette figure rappelle étonnamment celles d'Abraham et d'Isaac, assis à la frise du porche de Moissac.

2. Ainsi d'après sa position et sa forme, on peut penser que l'escabeau sur lequel est monté Joseph, était sur l'original une échelle que, par suite de mutilations sans doute, le sculpteur de Mussy n'a pas su reconnaître.

3. Les diptyques d'ivoire s'inspirant jusqu'à la fin des modèles byzantins, ont conservé ce type bien longtemps après qu'il eut disparu de la sculpture monumentale.

1. Cette disposition se retrouve sur beaucoup de retables du XVIe siècle : Marissel, Touffreville, Vétheuil, etc. Un groupe du XVe siècle, provenant de l'ancienne abbaye de Seligenstadt sur le Mein, présente également ce type (moulage du Musée de Bruxelles) ; de même un retable de Louvain (XVe siècle), etc.

2. Porte intérieure de la cathédrale de Ségovie (XVe siècle), d'Orense (XVe siècle), de Nuremberg (Saint-Laurent, XIVe siècle), de Rue (début XVIe siècle), etc., et beaucoup de retables.

3. Saint-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)*.

nombreux selon l'inspiration de l'artiste et l'emplacement dont il dispose ; sur la plupart des portails, quatre ou cinq acteurs au maximum : presque toujours Jean et Madeleine (1), souvent une ou deux Saintes Femmes (2), rarement Nicodème et Joseph d'Arimathie (3), plus rarement encore le centurion (4) ; — sur quelques monuments étrangers, surtout en Espagne, la figuration augmente : à Milan (5), deux anges assistent à la scène ; à Orense (Espagne, fin XVe siècle), on trouve S. Pierre et trois autres apôtres, un cavalier, plus six anges volant au-dessus du groupe sacré ; sur les retables également, les personnages rassemblés autour du Corps de Jésus sont en général plus nombreux.

Les attitudes et les rôles de ces acteurs sont fort variés, sans être toujours heureusement choisis : ainsi à Milan, le Corps du Christ est si roide qu'il ne pourrait en quelque sorte tenir en équilibre sur les genoux de la Vierge, si un disciple et une Sainte Femme ne le soutenaient, l'un par les pieds, l'autre par la tête ; — à Orense, l'artiste, qui a enfilé sans façon la couronne d'épines sur un des bras de la croix, nous montre tout auprès S. Pierre tenant gravement sa clef symbolique, sans paraître s'occuper du reste de la scène. Sur le tombeau de Schreyer, à l'église Saint-Sébald de Nuremberg, Adam Krafft a su donner à ses personnages des attitudes plus vraisemblables, mais non moins prosaïques : le Corps de Jésus est déjà déposé, et deux disciples, l'air attristé, s'en vont tranquillement leur chemin, emportant, comme pour ne rien laisser perdre, l'un le marteau et les clous, l'autre la couronne d'épines familièrement passée à son bras. — Mais il est une figure, celle de Madeleine, qui a généralement fourni aux imagiers des inspirations touchantes : sur un retable de Kaysersberg (Alsace, fin XVe siècle, *fig. 83*), c'est la pécheresse, et non Marie, qui porte à ses lèvres la main transpercée de Jésus (1) ; à Troyes, sur la Pietà de l'église Saint-Jean,

Fig. 83. — Retable peint de l'église de Kaysersberg (Alsace), (début du XVIe siècle). — Déposition de croix.

elle verse, plus timide, sur les pieds de l'auguste Victime le parfum contenu dans un vase précieux.

Peu à peu cependant, comme nous l'avons dit, les artistes tendirent à simpli-

1. Nuremberg (Saint-Laurent), Rue, etc.
2. Nuremberg (Saint-Laurent).
3. Rue, Ségovie.
4. Orense.
5. Œuvre de Hans de Fernach.

1. De même sur le retable de Ternant (Nièvre), où par une disposition bizarre, la scène se passe à l'intérieur d'une chapelle gothique : du dehors, les curieux regardent par les fenêtres.

fier la scène : au XVe siècle, c'est encore par exception que nous trouvons, au milieu des meneaux flamboyants qui découpent le tympan du portail de Lhuître, en Champagne [1], le groupe isolé de la *Mater Dolorosa* tenant sur ses genoux le Corps inanimé de son Fils ; mais à partir du XVIe et surtout du XVIIe siècle, ce type est devenu absolument traditionnel : on le reproduit de toutes manières, non seulement sur des monuments destinés à décorer des chapelles [1] ou des calvaires, mais encore sur les verrières des cathédrales et les tableaux des musées.

Mise au tombeau.

LA Mise au tombeau semble être la suite et le complément nécessaire de la Déposition de la croix ; cependant ces deux scènes ont eu, dans l'iconographie médiévale, une fortune bien différente : la seconde, nous l'avons vu, a été représentée dès le XIIe siècle sur un grand nombre de portes d'églises ; la première, au contraire, si l'on excepte les œuvres des arts mineurs et notamment les vantaux de bronze des basiliques d'Italie [2], la première ne figure, jusqu'au XIVe siècle, que sur de bien rares monuments et seulement sur des parties accessoires de la construction : au portail de Chartres, à la Daurade de Toulouse, à Elne, c'est un chapiteau ; à San Domingo de Silos, c'est un panneau du mur du cloître, qui reproduit ce sujet au XIIe siècle. A la fin du XIIIe seulement, sur le tympan de la Calende à la cathédrale de Rouen, il prend rang à la suite des scènes de la Passion ; au

Fig. 84. — Fragment du retable de Thielen (Belgique). — Jésus déposé de la croix.

1. De même à Saint-André, également dans l'Aube.

2. Vantaux de Saint-Paul-hors-les-Murs (à Rome), de Bénévent, etc. ; paliotto de Salerne, etc.

1. Égl. Saint-Dizier à Troyes, Bantigny (Aube), Cunault (Maine-sur-Loire), le Tréport (avec six personnages), Montmirail (actuell. au musée du Mans), St-Martin-aux-Bois, etc.

siècle suivant, surtout en Allemagne, il fait partie intégrante de cette série. Mais c'est surtout au cours de la dernière période médiévale et pendant la Renaissance que les artistes s'appliquent à représenter la Mise au tombeau: alors on la trouve sur la plupart des retables consacrés au récit de la mort du Sauveur (1) ; enfin on en fait le motif de compositions monumentales (2) dont les personnages, sculptés en ronde bosse, atteignent et dépassent même parfois la taille humaine.

L'iconographie grecque cependant, dans les longues séries de fresques des églises orientales, n'avait jamais abandonné ce sujet ; au cours des âges, elle l'avait développé, enrichi de détails, divisé en deux scènes devenues peu à peu traditionnelles : d'abord on voyait le Corps divin couché sur le linceul à côté du tombeau; les Saintes Femmes, à l'entour, se lamentaient ; puis on assistait à l'ensevelissement proprement dit : Nicodème et Joseph déposaient le Corps dans le sarcophage. Sur l'un et l'autre tableau apparaissait, au second plan, la Croix, pour rappeler que le sépulcre était creusé au flanc du Calvaire.

Les artistes occidentaux qui ont traité ce sujet l'ont beaucoup moins détaillé (3); ils y ont néanmoins apporté une intéressante variété de conception comme d'exécution. Les maîtres de Bénévent et de Salerne, imbus des traditions byzantines, ont représenté, en bronze et en ivoire, le sépulcre de Jésus sous la forme d'un petit édifice à colonnes et à coupole, qu'ils nous montreront du reste à nouveau, exactement reproduit, dans la scène de Pâques : c'est là que les disciples déposent le Corps dans un tombeau, dont l'un d'eux apporte et ferme le couvercle (1). Cependant à Saint-Paul-hors-les-Murs, l'édifice disparaît, et nous trouvons seulement un sarcophage, que le ciseleur a pieusement timbré d'une croix nimbée. Cette forme de sarcophage a fait fortune dans les siècles suivants, et c'est elle qui a été définitivement adoptée par tous les imagiers (2) jusqu'à ce que, au début de la Renaissance, certains artistes, désireux d'innover et puisant dans le texte sacré une heureuse inspiration, aient, comme au tympan de Rue (3), donné au sépulcre l'aspect d'une simple grotte creusée dans le roc vif du Calvaire.

Quelle que soit la forme du tombeau, l'acte même de l'ensevelissement est à peu près toujours figuré de la même manière : deux disciples, dans lesquels on se plaît à reconnaître Nicodème et Joseph d'Arimathie, portent Jésus comme suspendu dans le linceul (4) dont ils tiennent chacun une extrémité, l'un du côté de la tête, l'autre de celui des pieds ; parfois le Corps est déjà posé sur le tombeau : un apôtre se penche sur lui, comme à Rouen *(fig. 59)* pour examiner pieusement les saintes plaies ; ou bien il est déjà, comme à Saint-Laurent de Nuremberg *(fig. 6)* tout enveloppé du suaire, qui ne laisse plus apercevoir que le visage, et qu'un des assis-

1. Blignicourt (Aube), Airion (Oise, *fig. 85*), Touffreville Seine-Infér., *fig. 74*), Ambierle (Loire), Marissel (Oise), Louvain.

2. Solesmes (fin XVe siècle), Chaource (Aube, XVIIe siècle), Saint-Mihiel (par Ligier Richier, XVIe siècle), Eu, Xanten, etc.

3. Sur certains retables, comme celui de Thielen, est représentée une scène intermédiaire entre la Déposition et l'Ensevelissement : on ne voit plus la Croix, et le Corps repose sur le linceul ; mais on ne voit pas non plus le tombeau *(fig. 84)*.

1. Bénévent.

2. S. Domingo de Silos, Chartres, Rouen, Nuremberg, etc.

3. A la voussure de Rue, c'est encore le type du tombeau carré.

4. A Santa-Cruz de Ségovie, c'est la Vierge même qui, assise entre les deux disciples, tient sur ses genoux le Corps de Jésus enveloppé du suaire.

tants achève de disposer autour des pieds [1].

Remarquons, à propos de ce visage de Jésus, que, sauf sur les vantaux de Bénévent, il n'est jamais, du moins à notre connaissance, couronné du nimbe dans la scène de la Mise au tombeau. Sans doute, à l'époque où cet épisode a été le plus fréquemment représenté, l'usage du nimbe tendait à disparaître ; cependant une telle considération ne suffirait pas à expliquer la particularité que nous signalons, et l'on doit penser que les imagiers, en supprimant ici le nimbe, ont estimé que ce signe ne convenait pas au Corps inerte de Jésus,

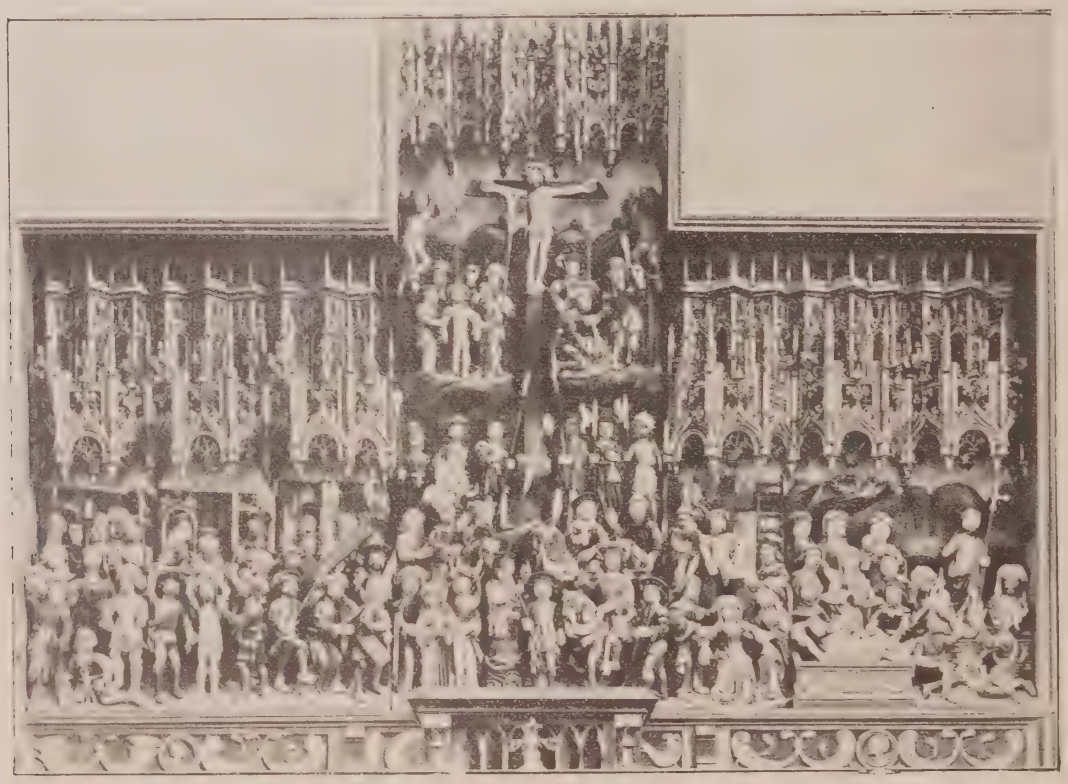


Fig. 85. — Retable d'Airion (Oise, commenc. XVIe siècle). — Jésus arrêté, — flagellé, — chargé de la croix, — dépouillé de ses vêtements. Crucifixion (cliché de M. Martin-Sabon).

séparé de son Ame ; dans les mêmes séries, en effet, nous retrouvons le Christ nimbé dans les scènes toutes voisines, de la Descente aux limbes, de la Résurrection, etc.

Comme dans la plupart des épisodes que nous avons déjà passés en revue au cours de cette étude, le nombre des acteurs de la Mise au tombeau n'a cessé d'augmenter dans la suite des âges : sur le paliotto de Salerne (XIe siècle) on ne trouve que les deux disciples porteurs du Corps ; sur les vantaux de Saint-Paul-hors-les-Murs (fin XIe siècle) [1], ils sont trois; sur ceux de Bénévent (XIIe siècle), cinq; sur le chapiteau de Chartres (XIIe siècle, *fig. 44*), quatre; mais à partir de la fin du XIIIe siècle, les

1. A peu près de même sur un groupe du XIVe siècle, conservé au musée de Saint-Omer.

1. Ces vantaux, brûlés en 1823, portaient la date de 1070.

artistes rassemblent près du tombeau, en outre des disciples traditionnels, la Vierge Marie qui s'agenouille (1) ou tombe en pâmoison (2); Madeleine, qui oint d'aromates le Corps de Jésus (3); les Saintes Femmes, qui s'empressent à l'entour (4). C'est ainsi qu'au tympan intérieur de la porte de Notre-Dame de Nuremberg (XIVe siècle), on compte une douzaine de personnages. Enfin, lors de la Renaissance, sur les retables (5), ainsi que sur les monuments isolés comme les Calvaires de Bretagne (6) ou les Tombeaux de Solesmes (1), de Chaource (Aube), d'Eu, de Saint-Mihiel (2), de Xanten, etc., le nombre est à peine moins considérable. Vers la même époque, quelques artistes ont introduit une variante dont l'intention pieuse n'excuse pas suffisamment l'originalité et la méconnaissance des textes : ils ont montré, comme sur une boiserie du Mans (musée Singher *fig. 86)* les anges ensevelissant le Christ, tandis que les acteurs habituels assistent passivement à la scène.

Fig. 86. — Le Christ mis au tombeau par les anges. — Sculpture sur bois de la fin de la Renaissance (collection Singher, au Mans), (cliché de M. Singher).

Après la Mise au Tombeau, les Grecs ont imaginé un autre tableau, qui en constitue en quelque sorte l'épilogue : devant le tombeau, scellé de quatre sceaux, les Saintes Femmes veillent ; tout auprès, dorment les soldats préposés à la garde du Sépulcre ; un seul d'entre eux résiste au sommeil : c'est le centurion Longin, tourmenté d'inquiétude et presque déjà de remords, regardant d'un œil anxieux ce tombeau d'où, pour lui comme pour le monde entier, va tout à l'heure sortir le salut. — Pensée ingénieuse et profonde, dont on s'étonne de ne retrouver l'expression dans aucune des œuvres monumentales des imagiers d'Occident.

Il convient pourtant de signaler qu'au XVe siècle, un certain nombre d'artistes, en Allemagne et en Alsace, ont reproduit

1. Rue (tympan *fig. 20)*.
2. Nuremberg (à Notre-Dame et à Saint-Sébald), Solesmes, Saint-Mihiel, etc.
3. Rouen (tympan de la Calende, *fig. 59)*.
4. A Nuremberg sur le monument de Schreyer, A. Krafft a groupé autour de Jésus 9 figures. Une Sainte Femme baise le visage, une autre les pieds du Christ ; une troisième se pâme ; une quatrième remet à un disciple le vase d'aromates, etc.
5. Ternant (Nièvre), Airion (Oise, *fig. 85)*, Vétheuil, etc.
6. Notamment à Saint-Thégonnec, où l'un des personnages tient sur son bras la couronne d'épines.

1. Huit figures.
2. Treize figures, dont celle de Véronique.

assez maladroitement et sans se douter peut-être qu'ils imitaient des productions antérieures, ce tableau spécial à l'iconographie grecque. Les « Sépulcres » monumentaux qui, abrités sous des arcatures flamboyantes, décorent les nefs de Fribourg-en-Brisgau, de Neuweiler (*fig. 87*), de Vieux-Thann, etc., montrent contre toute

Fig. 87. — Tombeau dans l'église de Neuweiler (Alsace), monument entièrement peint, fin XVe siècle).

vraisemblance, le Corps du Christ étendu à même sur la pierre du tombeau ; en arrière, les trois Saintes Femmes apportent les aromates dans des vases dorés, et contemplent d'un air dolent la divine Victime ; sur les côtés, deux anges, parfois réduits à des proportions minuscules [1], parfois au

1. A Neuweiler.

contraire (1) atteignant comme les autres acteurs, la taille humaine, balancent des encensoirs. Sur le devant du tombeau sont sculptées, non en ronde-bosse comme les autres, mais en haut-relief, les figures de deux ou trois soldats (2), assis ou couchés, de face ou même de dos ; plus ou moins endormis, ils tiennent nonchalamment leurs armes ; l'un d'eux (3) a même à la main une bouteille (4), indiquant ainsi d'une façon triviale, que l'ivresse n'est pas étrangère à son sommeil.

Descente aux Limbes.

QUITTONS pour un instant le tombeau où repose le Corps divin, et suivons Jésus dans cette mystérieuse descente aux Limbes, où il va délivrer les âmes anxieuses de sa venue.

Cette scène apparaît déjà, en Orient, sur

Fig. 88. — Tympan de la cathédrale de Bitonto (Italie). — *Linteau :* Annonciation. — Adoration des Mages. Circoncision. — *Tympan :* Descente aux Limbes.

les fresques du VIIIe siècle ; à partir du XIe, on la retrouve, sous le nom d'*anastasis*, dans toutes les séries byzantines (5), et en Occident elle a, jusqu'à la fin du XIIIe siècle, conservé sa place dans le répertoire des imagiers. Mais, à partir de cette époque, c'est seulement par exception qu'elle se rencontre encore çà et là (1) sur quelques monuments. — Au cours de cette longue carrière, l'iconographie et la conception même de cette grande scène se sont profondément modifiées.

A l'origine, conformément à la donnée théologique, les peintres et les mosaïstes se sont représenté les Limbes comme un séjour mystérieux, triste sans nul doute,

1. A Vieux-Thann.
2. A Solesmes et à Saint-Mihiel, on trouve aussi des soldats auprès du sépulcre ; mais avant le XVe siècle nous n'en avons jamais rencontré dans la scène qui nous occupe.
3. A Neuweiler.
4. Nous retrouverons ce détail, sur quelques calvaires bretons, dans la scène de la Résurrection.
5. Voir notamment la fresque de Daphné.

1. Il s'agit uniquement de monuments sculptés ; sur les vitraux des XVe et XVIe siècles, le sujet de la Descente aux Limbes est fréquemment traité.

mais absolument différent de l'enfer : les êtres qui y gémissent sont des Justes, souffrant du tourment moral de l'attente, mais n'endurant aucun supplice physique ; nul démon ne les maltraite, nulle flamme ne les brûle : l'idée des Limbes est complètement distincte de celle de l'Enfer.

Aussi, sur la fresque de Santa Maria Antiqua (Rome, VIIIe siècle), comme sur celle de St-Clément (Rome IXe siècle), rien ne rappelle-t-il le séjour infernal : Jésus, tout entouré d'une auréole [1], pose le pied, non sur un démon mais sur un petit personnage noir dans lequel on doit reconnaître la Mort vaincue. De même, sur le tympan de Bitonto (Italie, commencement du XIIIe siècle, *fig. 88*), aucun détail n'indique les souffrances des Justes... L'auteur des vantaux de Pise va même plus loin, et c'est au milieu d'un riant paysage d'arbres que le Christ, tenant une petite croix, tend la main aux âmes, comme pour les aider à franchir un pas difficile (*fig. 89*) [1].

Fig. 89. — Vantaux du Campanile de Pise (la série commence en bas, à la gauche du lecteur). Tentation de Jésus. — Transfiguration. — Résurrection de Lazare. — Rameaux. — Lavement des pieds. — Cène. — Baiser de Judas. — Crucifixion. — Descente aux Limbes. — Les saintes Femmes au tombeau. — Ascension. — Coronation de la Vierge.

Quelques enlumineurs de manuscrits, développant cette idée de la Mort vaincue, qui avait préoccupé les plus anciens artistes chrétiens, ont représenté les Justes comme sortant de tombeaux. En sculpture, nous ne connaissons aucun exemple d'une telle représentation ; toutefois sur les vantaux de bronze de la porte de Plock, à Novgorod, on peut voir un sépulcre, ou du moins l'image de l'Abîme dans cette sorte de cuve ou de puits d'où émergent les têtes des âmes libérées.

Cependant vers la même époque, sur les vantaux de Bénévent (*fig. 90*), on doit déjà se demander si le personnage couché sous les pieds de Jésus ne représente pas Satan plutôt que la Mort. En tout cas, ici

1. Cette particularité n'existe que sur les compositions des premiers siècles.

1. Malgré la singularité d'une telle représentation, on ne peut douter du sujet, en présence de l'inscription qui l'accompagne : *despoliatio infer.*

l'artiste a figuré tout un attirail de supplices : les âmes étaient enfermées derrière les lourdes portes que le Sauveur vient de renverser [1] ; on voit les énormes chaînes qui les attachaient à une fournaise bizarre d'où les flammes jaillissent encore.

Au linteau de Monopili (*fig. 79*), c'est aussi par-dessus les portes renversées à terre que Jésus tend la main à la foule des âmes justes. En arrière, du côté opposé au Christ, un démon essaie de retenir sa proie.

Les artistes postérieurs ont accentué cette tendance : désireux sans doute de mieux marquer la détresse des infortunés et l'immensité de la délivrance que leur apporte le Christ, ils n'ont pas hésité, écartant les données de la pure théologie, à représenter les limbes comme un véritable enfer : déjà aux vantaux de Vérone (XIIe siècle), c'est dans une ville tout enceinte de sombres tours, que trône Satan, tenant sur son sein une âme, comme une diabolique antithèse du sein d'Abraham ; près de lui, deux autres démons ; en avant se précipite dans le puits de l'abîme un petit être [2] dans lequel on a généralement cru reconnaître une âme impénitente, mais où nous préférons voir un souvenir lointain, et peut-être mal compris, de cette « Mort vaincue » des premiers peintres chrétiens. — A la voussure d'Altamura (*fig. 49*), c'est devant une gueule infernale que se présente Jésus ; — de même sur un tombeau de Pampelune, du XIIIe siècle [3] ; sur un chapiteau d'Elne, etc. ; — au tympan de Rouen (XIIIe siècle, *fig. 59*), on voit dans cette gueule de Léviathan, largement ouverte, une chaudière entourée de flammes, où une âme est tourmentée par deux démons [1] ; — de même à la voussure de Rue, où par surcroît Satan trône, ricanant auprès de la chaudière : voilà exactement

Fig. 90. — Vantaux de Bénévent. — Descente aux Limbes.

l'enfer, tel que les mêmes artistes le figurent dans les scènes du Jugement dernier [2].

Quelques-uns sont allés plus loin encore, et n'ont pas craint de montrer une sorte de lutte entre le Sauveur et Satan : dans l'iconographie grecque du XIVe siècle, les

1. Sur le linteau de Saint-Lazare d'Avallon, la seule partie à peu près conservée montre des portes renversées parmi un amas de décombres ; à notre avis, il faut y voir une représentation des Limbes, la seule peut-être de type byzantin que possède la sculpture française.

2. Voir l'ouvrage du R. P. Beissel, *Die Erzthüren und die Fassade von St-Zeno zu Verona.*

3. Le bas-relief du XIIe siècle de la façade de Lincoln (*fig. 91*) constituerait peut-être en Occident le plus ancien exemple lapidaire de ce type ; mais on ne peut affirmer avec certitude que le sujet représenté soit bien la Descente aux Limbes.

1. De même sur un diptyque de la collection Wallace (fin XIIIe siècle).

2. On ne peut tenir compte de la composition du tympan de Strasbourg, qui certainement aussi figurait les Limbes sous l'aspect d'un enfer : elle a été restaurée de façon trop fantaisiste pour se prêter à une critique utile (*fig. 57*).

anges enchaînent Lucifer et frappent d'autres démons ; souvent l'un de ceux-ci essaie de retenir par un pied l'un ou l'autre des Justes, tandis qu'à l'entour les portes sont renversées, les serrures brisées, les chaînes rompues. — Sur le chandelier de Gaëte (XIIIe siècle) les démons se cramponnent également aux âmes libérées ; enfin sur quelques retables des XVe et XVIe siècles, comme à Poilly (Manche), la lutte prend un caractère plus accentué, plus brutal, et c'est Jésus lui-même qui, d'un coup de sa croix, terrasse Satan.

A part ces représentations exceptionnelles, l'attitude du Christ est toujours à peu près semblable : il tient d'une main une légère croix hastée, qui n'est plus un instrument de supplice, mais un symbole

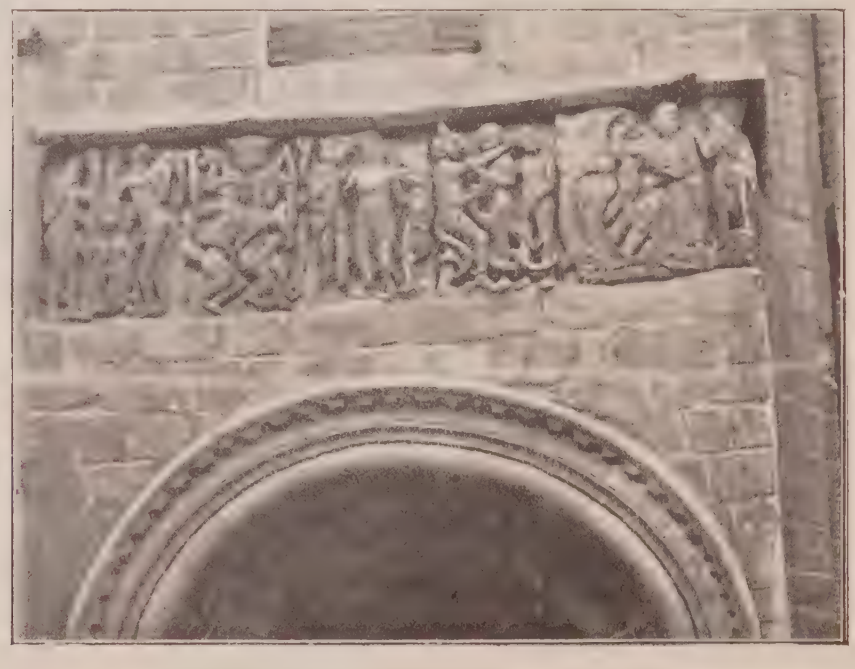


Fig. 91. — Bas-reliefs de la façade de Lincoln (XIIe siècle). — Scènes infernales.— Descente aux Limbes.

d'espérance et de triomphe, et qui se trouve parfois décorée de ciselures comme une pièce d'orfévrerie (1) ; il étend l'autre, en un geste plein de mansuétude, vers les Justes : le premier d'entre eux la saisit, et sort des Limbes, tirant lui-même à sa suite une âme voisine, et les autres s'acheminent derrière ces premiers bienheureux (2). Beaucoup plus rarement, comme à la voussure de Reims, Jésus, sans tendre la main aux Justes, se borne à leur montrer du doigt le Ciel, où il va les conduire.

Quant à ces Justes eux-mêmes, quels sont-ils? Ce sont, nous dit l'Église, les patriarches et les saints de l'Ancien Testament. Aussi, dès l'origine, les artistes ont-ils pensé à individualiser au moins l'un d'entre eux, celui qui attendait le Messie avec le plus d'ardeur et depuis le plus longtemps, le père du genre humain, Adam : c'est à lui que le Christ tend tout d'abord

1. Tombeau de Pampelune (XIIIe siècle), chapiteau d'Elne, etc.

2. Monopoli, Bitonto, etc.

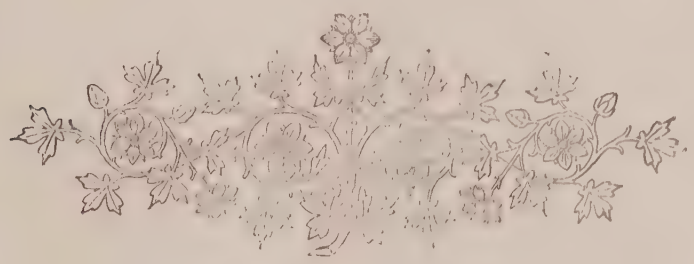
sa main secourable (1) ; souvent lui-même entraîne Ève à sa suite (2) ; mais souvent aussi, derrière le premier homme, ce n'est plus qu'une foule anonyme de figures, nues comme il convient à des âmes (3). — Parfois cependant, surtout dans les œuvres qui ont subi l'influence byzantine, l'artiste a tenu à individualiser les personnages de l'Ancien Testament : dans ce but, il les a vêtus et leur a rendu leurs attributs habituels : David notamment, porteur d'une petite harpe (4) ou d'une couronne (5), ou divers prophètes déroulant des phylactères (1). Toutes ces âmes sont en général, du moins jusqu'à la fin du XIIe siècle, d'une taille bien inférieure à celle de Jésus, pour marquer soit leur faiblesse, soit leur indignité ; notons cependant que sur le bas-relief du cloître de San Domingo de Silos (Espagne, XIIe siècle), les deux Justes des Limbes, sont, par exception, nimbés : symbole anticipé de la béatitude dont ils vont jouir, dont ils jouissent déjà, devrions-nous dire, puisque, délivrés et radieux, ils marchent sur les pas du Rédempteur.

1. Santa-Maria Antiqua (fresque), Saint-Clément (fresque), Monopoli, etc.
2. Saint-Clément (fresque), Reims (voussure), deux triptyques de l'ancienne collection Spitzer (XIVe s.), etc.
3. Monopoli *(fig. 79)*.
4. Iconographie grecque, de Denys. — Les Justes sont de même vêtus à Bitonto, Pise, Bénévent, etc.
5. Vantaux de Bénévent.

(A suivre.)

G. Sanoner,
Paris.

1. Sur le diptyque de la collection Wallace, M. Kœchlin a cru reconnaître Jean-Baptiste auprès du Christ.



Mélanges.

Campin et Daret

L'ART pictural fut étroitement subordonné à l'architecture et lié à la sculpture durant les grands siècles du moyen-âge. Quand il commença à s'isoler et à viser l'imitation directe de la nature, ce fut le signal d'une renaissance anticipée. Cette renaissance paraît avoir été inaugurée, pour Tournai, par Robert Campin, maître de Jacques Daret.

Feu A. de Lagrange inclinait à donner au chef de l'école tournaisienne, au maître de Daret et de Vanderweyden, une origine campinoise. M. Houtart observe au contraire que le nom de Campin est bien wallon ; il a des raisons de croire que Robert est né à Valenciennes.

Nous avons donné jadis les grands traits de sa biographie (2), comme de celle de Jacques Daret (3). M. Houtart y ajoute quelques données intéressantes : l'atelier du peintre était dominé par le chœur de la cathédrale ; plus tard Campin s'établit dans la paroisse de Saint-Pierre ; les années 1420 à 1450 marquent l'apogée de sa carrière.

Les comptes de l'église de Saint-Brice, que M. E. Soil publiera prochainement, font connaître qu'il polychroma l'image de saint Brice sculptée par Jean Tuscap ; il mourut le 26 août 1444. Nous avons fait connaître dès 1888 les ouvrages importants qu'il exécuta pour la halle, et que détaille M. Houtart.

Maints tableaux des grands musées d'Europe sont attribués à l'école de Campin. M. James Weale fait honneur à ce maître lui-même d'un *Crucifiement* du musée du Prado (accordé jusqu'ici à Roger de la Pasture), ainsi que de la *Circoncision* de l'Académie des Beaux-Arts de Berlin (4). Parmi les ouvrages de ses disciples, il discerne trois genres : les plus anciens sont caractérisés par des vêtements rayés et des bordures à caractères hébreux ou arabes ; le second groupe, par l'abondance des plis et des entrelacs ; le troisième, par l'importance du mobilier (1).

De l'avis de plusieurs, le caractère général de l'école primitive de Tournai consiste en ce que la peinture y est apparentée étroitement à la sculpture, a l'art jaillit du sol. C'est une thèse qu'a développée M. Maeterlinck à propos de Roger (2) et que repousse M. Jos. Destrée en ce qui concerne ce dernier (3) ; mais acceptée par M. Max-Rooses (4) et par Th. de Raedt (5), et d'autres elle paraît vraie en général pour l'école dont Campin fut le chef.

M. Houtart a mis à profit des documents que nous avons eu l'humble mérite d'exhumer en masse, il y a quelque vingt ans ; il les a mis au point avec sagacité et les a complétés par des données nouvelles, patiemment recueillies aux sources et éclairées par beaucoup d'érudition de sa part. Il présente une étude fouillée sur une école d'art qui est actuellement l'objet du plus vif intérêt de la part des historiens de la peinture.

Il signale notamment une série de monuments disparus, savoir des œuvres de plate-peinture, tableaux de dévotion qui abondent dans le mobilier des bourgeois tournaisiens, de nombreuses statues polychromées et d'importantes peintures de tissus (*draps peints*), développant de grandes compositions analogues à celles des tapisseries. Il étudie ensuite les conditions dans lesquelles s'exerçait l'apprentissage.

L'école de Tournai se résume au XVe siècle dans maître Campin et ses deux principaux apprentis, Roger de la Pasture et Jacques Daret, que M. G. Hulin propose d'identifier, on le sait, avec le maître de Flémalle ; c'est à ce dernier,

1. *Jacques Daret, peintre tournaisien du XVe siècle*, par M. H. Houtart. Broch. Tournai, Casterman, 1907.
2. [illegible] et a de Lagrange, [illegible] de l'art à Tournai, t. II, p. 125.
3. *Ibid.*
4. Renseignement verbal.

1. *Burlington magazine*, 1903.
2. L. Maeterlinck, *Roger van der Weyden et les imagiers de Tournai* (*Mon. de l'acad. royale de Belgique*, 1901).
3. Voir le compte-rendu du travail de M. Maeterlinck dans les *Archives belges*.
4. Voir ibid.
5. Voir *Revue Bibliographique belge*, compte-rendu.

que s'attache surtout M. Houtart en sa substantielle étude.

Le fondateur de la généalogie des Daret fut Jean, l'escrignier ; à Jean Ier, décédé en 1423, succède Jean II. le tailleur d'images ; il eut de demoiselle Jeanne l'Escarlatier, qu'il épousa vers 1403, quatre enfants ; l'aîné fut Jacques Daret, le peintre, et le cadet, Jean, l'huchier, né en 1411, qu'on trouve occupé à Lille en 1454 aux décors du *Vœu de Faisan.*

D'après un compte des archives de Tournai, M. H. arrive à dresser la biographie de Jacques Daret, jadis esquissée dans nos *Études sur l'art Tournaisien.* Il naît vers 1403 ; ses premières années se passent chez son père, le tailleur d'images, et chez son grand' père l'escrignier. On le retrouve en 1418, comme apprenti chez Robert Campin ; de 1418 à 1426 il y gagnait déjà sa vie. Il reçut la tonsure cléricale, sans doute pour pouvoir jouir de quelque bénéfice ecclésiastique. En 1426 il se rend au grand pèlerinage d'Aix-la-Chapelle. Il passe apprenti chez Campin le 12 avril 1427. Il fut reçu franc maître le 18 octobre 1432. Il fonde un atelier à Tournai en 1436 ; il quitte sa ville natale en 1447 et va chercher fortune ailleurs. Il fut peut-être appelé à Anvers par Jean du Clercq, abbé de Saint-Vaast ; il occupait en cette ville de 1446 à 1458 la maison de « l'Écurie ». On connaît les féeries artistiques du banquet du Foisan dont il est question plus haut, célébré à Lille en février 1454. Delaborde a depuis longtemps révélé la part prépondérante que prit Jacques Daret, avec ses quatre varlets, à la préparation des décors ordonnés par Philippe le Bon, en même temps que son père Jean qui construisit « l'église avec ses vitraux, ses cloches, son orgue et ses chantres », qui ornait la table du duc.

Vers 1460 Jacques Daret revint à Tournai, où la tapisserie avait pris son essor, et où les peintres pouvaient trouver de la « besogne. » Le registre de St-Luc le fait décéder en 1466 ; mais c'est un lapsus énorme du scribe. Un document incontestable nous le montre à Bruges, en 1468, déployant son talent pour les fêtes du mariage de Charles le Téméraire. Il dirige le groupe des peintres tournaisiens parmi lesquels figure Philippe Truffin, et peut-être tous les peintres employés aux fêtes de Bruges. Dès lors, hélas, nous perdons ses traces.

C'est ce Jacques Daret qui paraît devoir être identifié avec le maître de Flémalle, nom donné à l'auteur d'un triptyque de l'abbaye de Flémalle, conservé au musée Staedel de Francfort. Selon M. Weale, il faut lui attribuer la *Vierge et la Véronique* du musée Staedel, attribuées jusqu'ici à Roger de la Pasture. Le musée de Berlin possède un tableau flamand du XVe siècle représentant la *Mort de Cyrus*, sujet puisé, comme l'a montré M. le prof. Hulin, dans le *Speculum humanæ salvationis.* Le tableau pourrait être celui que possédait jadis le palais épiscopal de Gand. Le tableau de Berlin, attribué actuellement au maître de Flémalle, a pu être peint pour la salle de justice de la cour de Saint-Bavon.

L. Cloquet.

Eglise Saint-Jacques à Bois-le-Duc.

La nouvelle église catholique de Saint-Jacques à Bois-le-Duc, élevée sur les plans de MM. Joseph Cuypers (junior) et Jean Stuyt, est une œuvre hors pair par sa conception rationnelle, l'élégante simplicité de ses lignes, la saveur expressive de son décor symbolique inspiré par M. l'abbé Xav. Smits, et aussi par son originalité de bon aloi. Elle a seulement le tort d'être en rupture violente avec la tradition artistique religieuse de son milieu.

C'est une construction en croix grecque, à coupole, simpliste et de belle venue, aux lignes sommaires et franches, aux masses puissantes et bien découpées. A l'extérieur les murs plats et unis mettent en valeur, par un habile contraste, la somptuosité du portail et la richesse de détails savoureux. Une autre opposition piquante résulte de la sveltesse du très haut campanile carré, qui s'élance simple et nu, aminci vers le sommet comme une cheminée, mais finement décoré vers le sommet, et percé tout en haut d'ouïes à balconnets curieux. La coupole centrale, simplement couverte d'un toit conique, et percée circulairement d'une belle rangée de fenêtres gothiques, produit un grand effet d'élé-

gance et d'unité. Une impression étrange résulte des grandes baies hétéroclites qui percent la masse des murs, et qui ont la forme ici, de roses romanes, là de lancettes en tiers-point, ailleurs de larges baies en demi-lune d'allure byzantine. L'intérieur du vaisseau, que l'œil embrasse d'un regard, est non moins imposant par le contraste des rudes piliers carrés en briques bicolores et des arches puissantes sans moulures, avec le décor pictural très délicat des voûtes et de quelques larges bandeaux, décor tout pénétré de symbolisme pieux.

L'originalité de l'édifice résulte d'abord du talent primesautier des architectes, et à cet égard ceux-ci méritent de grands éloges. Mais elle tient encore et surtout, ce dont nous ne pouvons

Église Saint-Jacques à Bois-le-Duc.

les louer, à l'emploi de formules architecturales exotiques, empruntées à l'art latino-byzantin et habilement combinées avec des éléments gothiques. Le dispositif dit central, avec coupole sur croisée grecque, couvrant un espace carré, se motive ici, paraît-il, par la sujétion occasionnelle et impérieuse d'un emplacement donné. Les auteurs, dans leur belle notice explicative, s'efforcent de le justifier aussi par des raisons intrinsèques, telles que le caractère d'intimité recueillie, qui serait propre à cette forme de vaisseau et un meilleur placement des assistants (?).

Ils font, à notre avis, trop bon marché des usages traditionnels et plus ou moins liturgiques qui, depuis bientôt deux mille ans font rejeter par les Chrétiens d'Occident les errements grecs ; à tel point qu'à l'époque romane les bâtisseurs de l'Aquitaine ont fait des efforts hé-

roïques, pour assouplir cette formule byzantine (essayée à Saint-Front de Périgueux) et la plier à la convenance si haute du plan basilical, réalisé par eux dans des églises du type de la cathédrale d'Angoulême. Le même parti d'adaptation sage a prévalu dans un monument moderne qui n'a pas été étranger à la conception de Saint-Jacques de Bois-le-Duc. Les coupoles byzantines ont servi à l'architecte de la nouvelle cathédrale de Westminster à couvrir le vaisseau basilical si propre au culte catholique, et qui, en Hollande, a le mérite spécial de différencier l'église catholique paroissiale du temple protestant.

Au point de vue artistique pur de telles innovations sont assurées d'un facile succès de nouveauté. Un pareil édifice aux murs simplistes percés à même la masse de quelques grandes ouvertures, et dominé par une coupole centrale, frappe vivement l'esprit, dans un pays où s'est enraciné depuis tant de siècles le style de nos pères, caractérisé par une ossature nerveuse, complexe, équilibrée, une structure organique à silhouettes élancées, qui est propre aux pays du Nord. Le public contemporain est affolé de néo-style, assoiffé d'originalité, et certes le talent de MM. Cuypers et Stuyt est à même de le satisfaire à son gré. Mais force nous est d'établir ici une distinction entre l'originalité personnelle qui consiste à concevoir des idées nouvelles et des combinaisons heureuses, laquelle ne fait pas défaut à Saint-Jacques, et l'originalité d'emprunt toute relative, qui revient à rompre avec les plus respectables traditions et à substituer aux types consacrées des importations de l'étranger ; telles sont les formes gréco-byzantines du plan de Saint-Jacques et de sa coupole, les formes lombardes de ses pignons, les formes italiennes de son campanile et de la clôture ionique aux lions (laquelle clôture offre ici une étrange mixture de styles).

Or nous estimons dangereux au point de vue de l'exemple, et même répréhensible, de contribuer ainsi à briser les traditions locales sous prétexte d'originalité ou d'évolution. Des hommes de la valeur de nos amis ici en cause peuvent le faire avec un grand succès personnel, mais ils risquent de dévoyer des imitateurs médiocres. On ne considère pas assez combien les règles traditionnelles ont de valeur par leur conformité profonde aux convenances religieuses, par leur adaptation séculaire aux nécessités locales et au tempérament national ; combien précieux est le guide qu'elles imposent à l'imagination des artistes ordinaires et même aux conceptions des ecclésiastiques ; combien est essentielle, l'harmonie d'ensemble et l'unité d'expression, pour assurer la continuité des efforts et des tendances collectives de notre architecture religieuse.

L. Cloquet.

L'art gothique à Burgos au XXe siècle.

Le titre que je donne à ces notes peut sembler étrange, puisqu'il invite le lecteur à passer en un pays qui eut sa période de gloire artistique, mais que l'on croit maintenant condamné à l'immobilité, et ne progresser en rien. Il y a, en cette supposition, une part de vrai. Plusieurs provinces de l'Espagne sont pauvres ; beaucoup d'églises n'ont pas de ressources, et alors on fait peu ou rien pour créer, pour réparer, voire même pour consolider et conserver. Il existe même un esprit de vandalisme et de destruction qui ne se rencontre peut-être nulle part ailleurs, — j'en pourrais citer des exemples qui m'ont indigné et qui n'indignent pas moins les espagnols un peu cultivés, et ceux-là sont amateurs des œuvres du passé.

Mais enfin, cette immobilité et, ce qui est pire, cet esprit de destruction ne représentent nullement toute l'Espagne ; et en maintes villes on professe un amour aussi sincère qu'intelligent pour les monuments anciens ; on a à cœur de les conserver, de les réparer. Burgos excelle de ce côté ; le feu sacré pour l'art gothique y est allumé de toutes parts. Puisse-t-il se propager à travers les plaines et les sierras de la vieille Castille !

J'ai nommé l'art *gothique*. C'est lui qui, en effet, règne à Burgos. La ville ne possède pas une seule église romane ; et si elle renferme des constructions de la Renaissance, presque toutes les églises sont gothiques : San Gill, San Nicolas, La Merced, Miraflores, Las Huelgas et surtout l'insigne

cathédrale, le légitime orgueil de la cité. Un édifice civil dont je dirai quelques mots en cet article : *La casa del Cordon* est également de style gothique. La statuaire et le mobilier litur-

Fig. 1. — Burgos. Cloître de la cathédrale.

gique comptent dans presque toutes les églises des types remarquables, appartenant au même art, et la cathédrale possède plusieurs séries de peintures flamandes du XVe siècle, du plus haut intérêt.

Encore une fois, tout cela est apprécié et con-

servé avec un soin jaloux. Édifices, statues, pièces d'orfévrerie, etc. inspirent même directement artistes et artisans. Hélas! le mouvement n'était pas encore donné quand, il y a peu d'années, une riche donatrice fit faire pour la cathédrale un char et une *custodia* d'argent, destinés à porter à travers la ville l'auguste Sacrement de l'Eucharistie, en la fête du *Corpus Christi*. Et l'œuvre est exécutée dans le style de la Renaissance, dans le genre profane qui caractérise cette époque. Les petites cariatides qui supportent le corps supérieur de la monstrance, puis une grande syrène qui est censée conduire le char, ne peuvent qu'impressionner d'une façon pénible, quand on songe à l'usage sacré de la *custodia* et du char sur lequel elle repose.

Mais l'œuvre date de l'extrême fin du XIXe siècle, et j'ai annoncé l'art gothique au XXe siècle.

Les cloîtres de la cathédrale.

La cathédrale a tout droit à une place d'honneur en cet article. Ses cloîtres qui s'étendent au Sud de l'abside sont en effet l'objet d'une restauration des plus heureuses. Je dis les *cloîtres*, car la galerie du rez-de-chaussée est surmontée d'une autre galerie qui correspond au niveau de la cathédrale. Les quatre côtés de ce cloître supérieur sont admirables comme construction et comme décoration et, en plus, abritent des tombeaux remarquables. Chacune des larges travées du cloître est éclairée par une fenêtre à quatre arcades surmontées de quatre-feuilles; au sommet du remplage est une rosace à six lobes. Cette disposition rappelle tout à fait les baies du cloître inférieur de la cathédrale de Rouen (Viollet-le-Duc, *Dictionaire d'Architecture*, article *cloître*, fig. 34). Comme j'avais vu, il n'y a que peu d'années, les baies du cloître de Burgos, fermées par des planches, ma surprise a été aussi grande qu'agréable, quand je l'ai revu, en juin dernier, entièrement fermé par des verrières d'un style excellent. Des cercles entrelacés, des quatre-feuilles et autres figures géométriques en verre jaune, bleu ou vert ressortent sur le fond qui est en verre blanc. Les bordures sont formées de rinceaux exécutés en grisailles. La rosace du sommet inscrit les armes ou les initiales des donateurs. L'ensemble de ce travail est assurément une amélioration considérable pour le cloître supérieur.

Jusqu'en ces dernières années, les quatre galeries du rez-de-chaussée étaient peu ou point accessibles aux visiteurs, étant transformées en magasins où l'on conservait vaille que vaille des débris de sculptures et autres matériaux. Ces galeries trop négligées, trop abandonnées étaient en mauvais état. Mais, il y a peu de mois, on a commencé, sous la très habile direction de D. Vicente Lamperez, à les restaurer complètement, à refaire même en entier les meneaux des fenêtres, d'après les baies du premier étage.

Fig. 2. — Burgos. Maison du Cordon.

San Nicolas.

L'église paroissiale de Saint-Nicolas, juchée tout en haut de la rue de Fernand Gonzalez. A côté de la façade de la cathédrale, elle offre bien pauvre apparence, en comparaison de cet insigne édifice. Ses trois nefs gothiques (fin du XVe siècle), ses tombeaux et son immense retable de pierre, sculptée comme une dentelle, ne manquent pourtant pas d'intérêt. Mais cette église était fort abandonnée depuis longtemps, et on vient de la

fermer au public, pour cause de réparations. J'ai pu cependant y pénétrer et j'ai constaté que murs et voûtes sont fortement lézardés. Les matériaux pour le commencement des travaux de restauration venaient d'y être apportés.

La Merced.

L'église qu'on appelle de ce nom fut construite au XVe siècle, pour les religieux de l'Ordre de la Merci (Mercedarios), et leur appartint jusqu'en 1835, époque de l'abolition des ordres religieux en Espagne. Elle fut alors fermée, et le monastère contigu devint un hôpital militaire. Il y a une quinzaine d'années les jésuites espagnols ont fait l'acquisition de l'église et du monastère, et depuis lors, ont eu le bon goût de faire faire pour l'église un mobilier liturgique de style gothique flamboyant. Deux des autels, peints et dorés, produisent un riche effet. Le grand retable du maître-autel eût gagné s'il eût eu des proportions moindres et s'il eût reçu une décoration polychrome bien étendue. Sa teinte vieux chêne est monotone et aussi peu décorative que possible : par contre, elle convient à une chaire à prêcher qui n'exige aucunement la richesse d'un autel ; et, à la Merced, la nouvelle chaire et le dais qui l'abrite sont en chêne non polychromé et d'un parfait style gothique.

Fig. 3. — Burgos. Cheminée de la Chartreuse de Miraflorès.

On vient d'élever une flèche en pierre sur la tour accolée au côté Nord de l'église. Mais le travail a été conçu d'après un principe faux et, conséquence naturelle, l'effet est mauvais. On a copié évidemment un petit pinacle décoratif qui n'a jamais été flèche de clocher et n'a eu qu'un rôle très accessoire. La flèche de la Merced représente donc un petit pinacle agrandi démesurément, un pinacle dont les arêtes sont ornées de

crochets et qui offre au sommet un grand nœud saillant. Le pinacle qu'on a copié servilement devait être gracieux et d'un excellent dessin ; mais la flèche de la Merced est lourde et vilaine. Une croix de fer extrêmement maigre couronne cet édifice.

Las Salezas.

On achève, pour les religieuses de ce nom, une coquette église toute blanche, d'un style gothique un peu modernisé. Je n'ai pu voir qu'en passant cette nouvelle construction, en partie dissimulée par les échafaudages. Je tiens pourtant à la signaler, d'autant qu'on m'a affirmé qu'elle serait très intéressante et ferait honneur à la ville.

La casa del cordon.

L'édifice qu'on appelle *Casa del cordon* (maison du cordon) est une œuvre remarquable d'architecture civile. C'est l'ancien palais des Connétables de Castille. Il fut construit au milieu du XVe siècle par le puissant Don Pedro Fernandez de Velasco et sa noble épouse Doña Mencia de Mendoza. Cette construction, moitié palais, moitié forteresse, présente une grande façade flanquée de deux grosses tours carrées ; le portail que l'on voit sur cette façade est surmonté d'un énorme cordon de Saint François, hardiment sculpté et disposé d'une façon aussi originale que décorative ; à cette corde du saint le palais doit son appellation de *Casa del cordon*. Toutes les fenêtres des façades avaient été transformées d'une manière pitoyable au XIXe siècle et n'offraient plus trace de style ; les balcons, ou plutôt *miradores*, n'étaient que de vulgaires additions également modernes ; la double galerie qui entourait le petit préau carré était en ruines, quand il y a peu de temps, un habitant de Burgos, Don Victor Conde, fit l'acquisition de l'édifice entier ; à ce riche protecteur des arts, la *casa del cordon* va devoir d'être sauvée de la ruine et même admirablement restaurée. L'architecte qui dirige l'œuvre est encore Don Vicente Lamperez.

Fig. 4. — Burgos. La Capitania General.

La galerie inférieure a été démontée pierre par pierre et reconstruite avec soin. Toutes les fenêtres prennent un air franchement gothique. De jolis *miradores* viennent d'être construits et sculptés. On voit deux de ces petites constructions sur la photographie que j'ai prise pour la *Revue* (fig. 2). Enfin le mobilier lui-même sera

en rapport avec l'édifice, — un mobilier ravissant, si j'en juge par un banc gothique qu'il m'a été donné de voir dans l'atelier de Don Vicente Larrañaga.

J'ai vu aussi un fort beau dessin d'une cheminée qui va être faite pour une des grandes salles de la *Casa del cordon*, cheminée pour laquelle on s'est directement inspiré de celle qui est reproduite en cet article (fig. 3).

La Capitania general.

Enfin un tout nouvel édifice vient d'être construit pour le Capitaine général de Burgos (fig. 4). Nos n'avons aucunement là une copie d'une construction gothique du moyen-âge. C'est passablement fantaisiste, gothique cependant, et bien intéressant, il me semble. Les colonnes géminées qui soutiennent le joli balcon, l'encadrement des fenêtres, le couronnement de créneaux et de tourelles, tout enfin est conçu et rendu d'une façon originale. Les ingénieurs militaires de Burgos et Don Saturnino Martin sont les architectes de cet édifice.

Découverte d'un tombeau.

En terminant on me permettra de signaler une importante découverte qui, pour n'avoir pas été faite à Burgos, est comme une conséquence naturelle du zèle intelligent qui règne en la cité, en faveur de l'art gothique. Plusieurs prêtres se sont pris à aimer singulièrement cet art du passé, à rechercher ses œuvres, à observer et étudier. Parmi eux j'aime à nommer Don Juan Sanz Garcia, le jeune curé d'Aguilar de Campóo, diocèse de Burgos. Il vient de découvrir, en son église collégiale (et de nettoyer avec un soin jaloux) un tombeau que des barbares des derniers siècles avaient à peu près ensevelis sous une hideuse maçonnerie. C'est le tombeau de Garcia Gonzalez, archiprêtre de la collégiale (fig. 5). Les flancs du sarcophage sont ornés de bas-reliefs, reproduisant des scènes de la vie et de la mort du personnage. Ces bas-reliefs aussi bien que la statue du gisant conservent en grande partie leur décoration polychrome. Presque tout le tombeau est d'ailleurs admirablement conservé.

Fig. 5. — Tombeau de Garcia Gonzalez (Aguilar de Campóo).

Le croirait-on ? on est là, en présence d'une œuvre exécutée en plein XVIe siècle. L'inscription le dit formellement. Tout est encore gothique : arcatures, vêtements, etc...

J'ai pris pour Don Jean Sanz Garcia deux clichés de ce tombeau. Mais j'ai sollicité la permission d'offrir une reproduction aux lecteurs de la Revue, et elle m'a été aimablement accordée.

Un vulgaire peintre en bâtiment s'est mis à la disposition du curé pour badigeonner de rouge et de bleu ce tombeau qui est ravissant tel qu'il est, et que ses précieux restes de polychromie ne rendent que plus intéressant. Je veux

croire qu'aucune main barbare n'aura l'audace de *peinturlurer* ce tombeau qui du coup perdrait plus de la moitié de son intérêt et que tous gens un peu sensés ne regarderaient désormais qu'avec indignation. Il suffit que le dit peintre ait souillé de ses grossières couleurs une belle vieille statue du XIIe siècle, représentant la sainte Vierge, et appartenant à la même église Collégiale.

En terminant cet article, je veux féliciter l'excellent *cura parrocho* de sa belle découverte, — et je fais des vœux ardents pour que bien d'autres prêtres aient au cœur l'amour intelligent des monuments gothiques (petits et grands) qui abondent dans la province de Burgos ; car par eux, j'en suis persuadé, par leur zèle, par leur bonne entremise, plus d'une ruine serait évitée, plus d'un acte de vandalisme serait conjuré, plus d'un monument serait réparé et conservé. *Fiat ! Fiat !*

E. Roulin, O. S. B.

Correspondance.

Danemark.

Les cloches du moyen âge de Danemark.

Copenhague, septembre 1907.

Monsieur,

EN Danemark — comme ailleurs — on a commencé des études systématiques de certains objets ou certains côtés de l'art chrétien du moyen âge. Des ouvrages magnifiques, richement illustrés ont paru, tels que : F. Beckett, *Les retables du moyen âge en Danemark (Danmarks middelalderlige Altertavler)* et M. Petersen, *Peintures murales en Danemark (Danske Kalkmalerier)* (1), et dernièrement l'ouvrage de l'architecte Uldall : *Les cloches du moyen âge en Danemark* (Danmark middelalderlige kirkeklokker) a vu le jour, un ouvrage volumineux in-folio, élégamment imprimé et orné de 372 illustrations et une reproduction typologique aussi correcte que possible des diverses inscriptions (2). Quoi d'étonnant que les cloches ont pu captiver l'intérêt du savant. Elles nous révèlent un côté important de l'art industriel et de la technique du moyen âge ; elles nous informent des conditions, des institutions et des personnages du moyen âge. Elles nous parlent de ses relations de commerce et de civilisation ; elles nous introduisent par leurs inscriptions, leurs images saintes et leurs souvenirs de pèlerinage dans les idées de l'Eglise catholique. Elles contribuent à augmenter notre connaissance des idiomes — dans ce cas le latin, le danois, le bas-allemand et le hollandais — elles nous enseignent les vieilles formes des lettres, les signes du moyen âge, la numismatique et l'héraldique. Mais si l'étude des cloches du moyen âge promet un bénéfice universel, elle suppose aussi un savoir universel du savant. M. Uldall a cherché, partout où les connaissances spéciales lui ont fait défaut, l'assistance de spécialistes innombrables dans les divers domaines pour garantir par là une reproduction correcte des inscriptions et une interprétation correcte des signes et des images. Et même si un seul homme n'a pu épuiser la matière immense du sujet — M. Uldall regrette de ne pas avoir pu évaluer le côté musical des cloches — l'auteur, en rassemblant plusieurs centaines d'inscriptions de cloches, a fourni des matériaux de la plus grande importance, un recueil de diplômes illustré qui pour l'étude de l'archéologie du moyen âge du Danemark et de l'Europe du Nord sera un manuel utile. Ce sont les résultats des études de plusieurs années que M. Uldall a rassemblés dans son ouvrage. Il a fouillé les églises du Danemark *(y compris la Scanie et le Sleswig)* du moyen âge avec une rare persévérance. Dans ce territoire il reste encore 900 cloches. Et si le nombre n'est pas plus grand, cela est dû à l'usage déplorable des rois d'employer les cloches pour la fonte des canons. Autant que possible l'auteur a examiné lui-même toutes les cloches conservées ; il a pris des empreintes de leurs reliefs et inscriptions ainsi que des marques de fondeur ; il en a dessiné et mesuré un grand nombre et il a fait faire des reproductions en plâtre des reliefs les plus intéressants. En tout cela il a procédé avec beaucoup de méthode à raison du procédé sans rival du papier à stéréotyper *(Klokkepapir)*.

L'ouvrage est divisé en une partie générale et en une partie spéciale. La première comprend trois chapitres d'introduction avec traduction allemande. L'auteur rend compte de sa méthode et des vicissitudes des cloches à travers les temps. Il y décrit leur fonte et sa technique, la bénédiction et l'imposition des noms (ordinairement noms féminins). D'un intérêt particulier sont les inscriptions runiques dont quelques-unes de la période romane. Aux XIIe-XIIIe siècles, les inscriptions, du reste, font souvent défaut. Au XIVe siècle, elles sont encore très courtes (le nom du fondeur et un millésime), aux XVe-XVIe, au contraire, elles sont souvent très étendues.

La richesse de la matière apparaît surtout

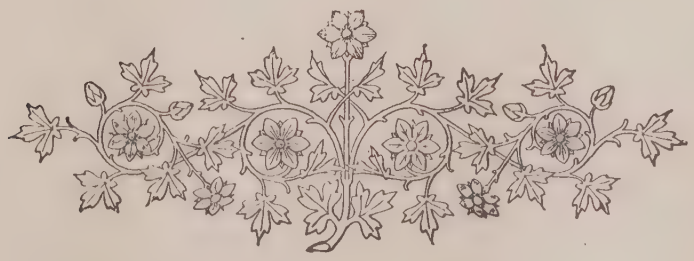
1. V. Lorenzen, *Archéologie chrétienne en Danemark* (*Rev. de l'Art chrétien*, Juillet 1906.)

2. F. Uldall, *Danmarks middelalderlige Kirkeklokker*. Copenhague, 1906. Lehmann et Stage. 49 Frcs (35 Kr.)

dans « la partie spéciale ». La division adoptée est celle de la technique de la fonte des cloches, division rationnelle qui permet de classer les cloches par ordre chronologique. On suit le développement de la technique depuis les cloches à inscription en creux du XIIe siècle jusqu'aux cloches du moyen âge avec des lettres formées en moules à cire. Le nombre est assez considérable des cloches du XIIe et du XIIIe siècle qu'on a réussi à découvrir. Plusieurs sont non seulement dépourvues d'inscription, mais le plus souvent aussi de marque de fondeur. La plus ancienne connue est la cloche de Smollerup (Jutland) en forme de ruche. Toutes les autres sont petites, d'une forme oblonge ; elles sont du type roman proprement dit ; quelques-unes ont de beaux ornements (la spirale). Au XIVe siècle la forme des cloches change, s'élargit et se raccourcit ; c'est le type gothique. Les premières empreintes à images apparaissent. Le nom et le sigle du fondeur devient général ainsi que les empreintes des monnaies ou des souvenirs de pèlerinage. Pendant le XVe siècle les cloches s'élargissent toujours comparativement à la hauteur et le profil devient toujours plus convexe, les ornements et les reliefs deviennent plus riches. Pourtant plusieurs cloches apparaissent encore sans nom de fondeur ou marques. Plusieurs cloches superbes et belles datent de la fin du moyen âge. L'art même de fondre des cloches est venu du Sud, mais peu à peu il fut pratiqué avec habileté ici même, au XVe siècle, notamment par Petrus de Randrusia, maître Herman de Lund et Peter Hansen de Flensbourg. Plusieurs de nos cloches sont pourtant toujours fondues par des étrangers, surtout par des Allemands du Nord (Brême, Lubeck, Stralsund). Mais il s'en trouve aussi plusieurs fondues en Hollande et en Belgique. (Cfr. F. Uldall, *Nederlandsche Kerkklokken in Denemarken).* Ainsi que par Joris Gillis en 1503 et par Gerhardus du Wou (l'aîné). D'autres par Arnoldus de Wou seul ou avec Johannes Schonenborch. Probablement le fondeur Heinrick van Lupke était, lui aussi, originaire des Pays-Bas. De là est venu aussi Henricus de Campen (l'aîné). Enfin l'on connaît parmi les fondeurs des Pays-Bas dont les cloches sont venues en Danemark : Peeter van den Ghein, Georgius et Cornelius Waghevens.

Cela montre qu'il y a eu, à la fin du moyen âge, comme dans tant d'autres domaines de l'art chrétien, des relations très suivies entre le Danemark et les Pays-Bays, relations qui dans la période suivante (la renaissance) se développaient toujours et eurent leur expression la plus monumentale dans l'architecture.

Vilh. LORENZEN.



Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France. — *Séance du 10 juillet 1907.* — M. Michon lit une lettre de M. le Dr Reveil relative aux trois bas-reliefs de Panossai.

M. le comte Durrieu communique la photographie d'une miniature ornant un exemplaire des *Statuts de l'Ordre de Saint-Michel* conservé au Record Office à Londres. Cette miniature peut être attribuée à l'atelier d'un enlumineur français nommé Étienne Callault.

M. le baron de Baye entretient la Société des dernières fouilles exécutées à Kertch et qui ont été spécialement fructueuses en bijoux, armes et objets gothiques des IVe et Ve siècles.

M. Héron de Villefosse lit une note de M. Louis Poinssot sur une nouvelle inscription chrétienne découverte en Tunisie.

M. Monceaux fait une communication sur l'origine de la formule « *reliquier* » avec le sens de reliques : elle n'apparaît en Afrique que vers le milieu du IVe siècle.

Séance du 17 juillet. — M. le commandant Lefebvre des Nouettes présente le buste d'une *Vierge* française de la fin du XVIe siècle.

M. Ruelle signale la découverte récente d'une grande mosaïque romaine à Sainte-Colombe (Rhône).

M. Lauer communique un plan de l'église de Royaumont édifiée au commencement du XIIIe siècle et complètement détruite à l'époque de la Révolution.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 12 juillet 1907.* — M. Héron de Villefosse donne lecture, au nom de l'abbé Leynaud, curé de Sousse, d'un rapport sur les fouilles des catacombes d'Hadrumète. Ce rapport renferme les textes de plusieurs inscriptions chrétiennes et l'exposé des découvertes qui ont été faites au cours des fouilles.

M. Maurice Maindron expose les résultats sommaires de sa mission archéologique dans l'Inde du Sud et décrit les monuments qu'il a visités.

Séance du 19 juillet. — M. Clermont-Ganneau entretient l'Académie de la dédicace, en langue grecque, d'un tombeau élevé par un certain C. Aponius Firmus, décurion et *cplio* de la « Ala Aug. Gemina Colonorum » à Salarama (Asie-Mineure).

Séance du 26 juillet. — Il ressort d'une lettre de M. Holleaux que les fouilles entreprises à Délos ont rendu à la lumière les anciennes enceintes du sanctuaire d'Apollon antérieures à l'époque classique, ainsi que de nombreux fragments de vases peints remontant à une haute antiquité.

M. Fr. Cumont communique à l'Académie la photographie d'un bas-relief découvert en Syrie, représentant un prêtre du dieu Bel sacrifiant. Une inscription grecque permet de fixer la date du monument au Ier ou au IIe siècle de notre ère. Il commente en outre une inscription de Cyrrhus qui fait mention d'un asile fondé par l'empereur Anastase.

Séance du 2 août. — Le secrétaire attire l'attention de l'Académie sur le programme d'un concours qui aura lieu à Barcelone en 1912 pour l'attribution d'un prix de 20.000 pesetas à l'auteur d'une œuvre originale d'archéologie espagnole.

M. S. Reinach établit la similitude d'une image de l'Athéna de bronze exécutée vers 470 par Hégias, le maître de Phidias, avec celle qui se voit sur un vase grec de la collection de M. Rome, à Londres.

Séance du 9 août. — M. S. Reinach lit un mémoire dont le sujet principal est l'explication d'un bas-relief découvert à l'Hôtel-Dieu de Paris en 1871 et représentant un dieu tricéphale debout. Suivant M. Reinach, il s'agit de la représentation symbolique et « loyaliste » d'un désarmement général de la Gaule ordonné par Tibère vers l'an 15 et auquel Strabon a fait allusion. Dès cette époque, le Mars gaulois disparaît, remplacé par le Mars romain, tandis que le Mercure gaulois, dieu pacifique et protecteur du négoce, devient le dieu gaulois par excellence, peu influencé par le type classique du Mercure romain.

En terminant, M. Reinach démontre que la construction du fameux autel des Nautes parisiens, découvert en 1711, sous le chœur de Notre-Dame, correspond, ainsi que les bas-reliefs de l'Hôtel-Dieu, au désarmement de la Gaule, ordonné par Tibère, et en représente la commémoration.

Séance du 16 août. — M. Cagnat commence la lecture d'un mémoire sur l'état des fouilles du camp de Lambèse, entreprises depuis plusieurs années par le service des Monuments historiques.

Inventaires archéologiques. — Dans notre livraison de novembre dernier (1), nous avons eu l'occasion de louer le travail d'inventaire des anciens objets d'art entrepris par la *Commission royale des monuments* de Belgique et d'en critiquer la forme à certains égards ; nous avons émis l'avis, que le spécimen fourni par le Comité du Brabant était en dessous des inventaires allemands à divers égards.

M. Lagasse de Locht, président de la Commission royale des monuments, nous a fait observer que ce spécimen n'est pas le type adopté définitivement par ce haut collège, et il nous a fait l'honneur de nous adresser la lettre ci-après.

Bruxelles, le 29 juin 1907.

Cher Collègue,

« En vue de la rectification que vous voulez « bien faire dans la *Revue de l'Art chrétien*, à « propos de la rédaction de l'inventaire général « des objets d'art conservés dans les édifices « publics du pays, je ne puis mieux faire que « de vous transmettre les types qui ont été en- « voyés par notre Collège, aux divers comités « provinciaux.

« J'y annexe un exemplaire du compte rendu « de la séance générale de 1903 dans lequel vous « trouverez page 90, la résolution prise par l'as- « semblée concernant le mode de publication.

« Veuillez remarquer que les Comités provin- « ciaux d'Anvers et du Brabant avaient déjà à « cette époque entamé la publication en s'inspi- « rant de leurs idées spéciales. Nous savons que « lors d'une seconde édition, le Comité du Bra- « bant adoptera les types préconisés dont les « exemplaires sont ci-joints.

« Agréez, Cher Collègue, l'assurance de nos sentiments affectueux.

Le Président (V.) Lagasse de Locht.

Nous apprenons avec plaisir que la Commission royale s'arrête à un type meilleur, dont un modèle a été fourni par Mr le Professeur De Ceuleneer de Gand. L'inventaire du Brabant est un excellent recueil de planches photographiques, mais son texte est rédigé avec une méthode insuffisante.

La petite monographie de l'église d'Afsné par M. de Ceuleneer est bien plus scientifique et mieux comprise.

La *Commission royale des monuments* a été bien inspirée en prenant le recueil Clemen pour modèle ; encore faut-il préférer l'impression plus serrée de ce dernier et reconnaître l'avantage de la répétition en marge des divisions du texte. Nous signalons aussi dans l'inventaire allemand l'indication du lieu de conservation des documents mêmes relatifs à l'histoire de la localité. Enfin nous ne nous lasserons pas de redire, combien il serait désirable de voir imprimer chaque notice, sinon en fiche, du moins en feuillet séparé susceptible d'être classé dans les dossiers d'étude.

Il y a lieu en outre de signaler un guide très utile qu'auraient tort de perdre de vue les rédacteurs d'inventaires. Nous voulons parler des instructions données avec tant de compétence dans une des dernières livraisons du *Bulletin Monumental* (1) par M. Lefèvre-Pontalis, sur la manière d'établir une monographie monumentale vraiment scientifique. A notre avis on devrait s'accorder unanimement à l'adopter pour règle.

1. Page 409.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1907, p. 206.

Cercle archéologique de Mons. — M. Gonz. Descamps a donné dans le t. XXXV, une notice relative à Maître Gilles Le Cat, tailleur d'images et graveur des tombes. Ce sculpteur, qui florissait à Mons à la fin du XIVe siècle et au commencement du XVe, exécuta nombre de monuments funéraires, dont un existe à l'église de Sainte-Waudru; c'est l'épitaphe sculptée de messire Lancelot de Bertaimont.

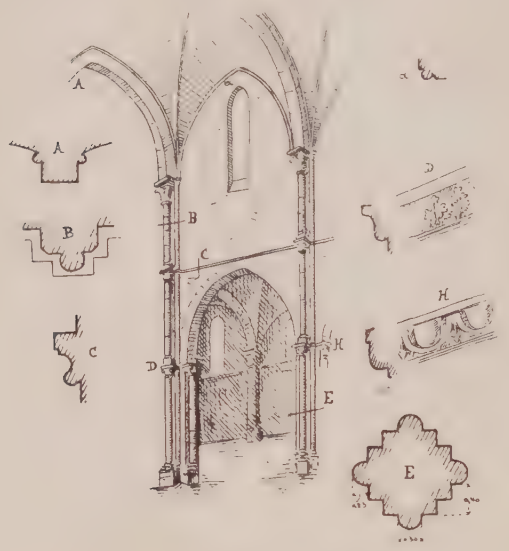
Société historique et archéologique dans le Limbourg, t. XLII. Maestricht, 1906. — M. A.-J.-A. Flament publie un manuscrit de 1731, contenant une description détaillée de la ville dans la première moitié du XVIIIe siècle. Une partie est consacrée aux différents couvents.

M. P. Doppler donne en analyse les actes scabinaux des échevins du chapitre de Saint-Servais depuis 1434 à 1469.

Congrès archéologique de France, 1907. — Nous empruntons la matière de cet aperçu du dernier *Congrès archéologique de France* à un très intéressant rapport que M. A. Besnard en a donné dans l'*Architecture*, année 1907, p. 295, (rapport complété ultérieurement par M. Nizet) en l'accompagnant, selon son habitude, des fort jolis croquis que M. B. excelle à produire. Ceux que nous donnons n'ont pas la même valeur, mais éclaireront néanmoins notre texte.

Le Congrès a été ouvert le 10 juin à Avallon sous la présidence de M. Lefèvre-Pontalis, qui est

parvenu à donner à ces assises un intérêt extraordinaire par sa savante direction et par la forte préparation qu'il y apporte avec un entier dévouement. Après le discours d'usage où a été rappelé le souvenir des membres décédés de la *Société française d'Archéologie*, on a entendu le résumé,



Église de Saint-Lazare d'Avallon, croquis d'une travée de la nef.

par M. Porée, des études archéologiques dans le département de l'Yonne pendant le XIXe siècle et la séance a été levée. Les membres du Congrès se sont rendus à l'église Saint-Lazare, ancienne collégiale dédiée à Notre-Dame. Ce monument, tout entier voûté d'arêtes, dont nous avons traité jadis (1), se signale tout d'abord à l'attention, par une particularité qu'on retrouve dans presque toutes les églises de la région, et consistant en un bandeau mouluré en doucine, qui couronne les grandes arcades et se décroche au-dessus de chacune d'elles, suivant la curieuse déclivité que présente le sol de l'église vers l'Est; de plus ce bandeau contourne chaque pile, formant ainsi bague autour des colonnes la composant ; mais ce qui retient surtout à Saint-Lazare, ce sont les deux beaux portails de façade rappelant, par les détails de leur ornementation, ceux de Vézelay; on doit regretter qu'ils soient dépouillés des statues qui les ornaient autrefois et dont un dessin de Dom Plancher a conservé le souvenir. Une seule de ces statues subsiste encore, reléguée dans le clocher ; la facture de la sculpture permet de la classer parmi les belles œuvres statuaires du XIIe siècle. Les controverses échangées jusqu'à ce jour n'ont pas encore permis de déterminer avec assurance si, originairement, existait un troisième portail antérieur à la construction du clocher, ou si ce portail disparut en 1633, lors de la chute du clocher.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 56.

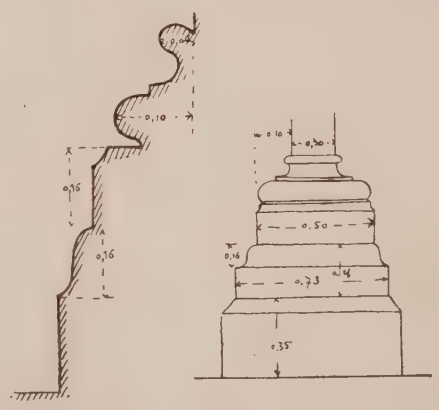
Avallon possède encore Saint-Martin-du-Bourg, monument du XIIe siècle où furent utilisées par des arrangements peu heureux des colonnes semblant provenir d'un ancien temple païen et où, en plusieurs endroits, se révèlent des preuves de l'inexpérience du constructeur.

La tour de l'Horloge, datée de 1456 à 1460, servit de lieu de réunion aux échevins jusqu'en 1772 ; aujourd'hui, elle a été utilisée pour l'aménagement d'un musée, où l'on voit quelques pierres tombales du XIVe siècle, provenant de l'abbaye de Marcilly.

Avallon conserve quelques vieilles maisons dont quelques-unes possèdent ces tourelles en encorbellement, dans la construction desquelles excellèrent les Bourguignons, aidés en cela par la bonne qualité de la pierre.

A la séance du soir on entendit une intéressante communication de M. l'abbé Terre sur l'iconographie des portails de Saint-Lazare.

Le lendemain matin, le Congrès se rendait en voiture à Pontaubert, dont l'église, de la fin du XIIe siècle, aux piliers cruciformes à quatre colonnettes engagées aux voûtes d'arêtes sans formerets, accuse dans son ensemble les caractères de l'époque de transition dans la région.



Eglise de Saint-Lazare d'Avallon. — Base des colonnettes.

Quittant Pontaubert, on se rendit à Saint-Père-sous-Vézelay, dont l'église, ancienne chapelle dédiée à la Vierge, ne fut affectée au service paroissial que vers la fin du XVIe siècle.

Ce charmant édifice, dont Viollet-le-Duc fait remonter la construction vers 1240, reçut de no-

tables transformations aux XIVe et XVe siècles.

Son clocher, l'un des plus beaux de la région, et que Viollet-le-Duc décrit avec complaisance (1), mérite à lui seul, quoique inachevé, de fixer l'attention.

A droite de ce clocher est le splendide fronton de l'église, dont nous avons parlé et qui rappelle celui de Vézelay (2). Nous avons aussi fait connaître le magnifique et vaste porche extérieur ajouté au XIVe siècle.

On ne peut, en quittant ce bel édifice, que souhaiter de le voir complètement restaurer suivant le projet et les devis qu'en avait dès 1842 préparés Viollet-le-Duc.

L'après-midi fut tout entier consacré à l'église abbatiale de Vézelay, si bien étudiée par M. Degorge.

La séance du soir fut surtout remplie par une documentée et attrayante communication de M. Nizet sur les Vestier, peintres et architectes.

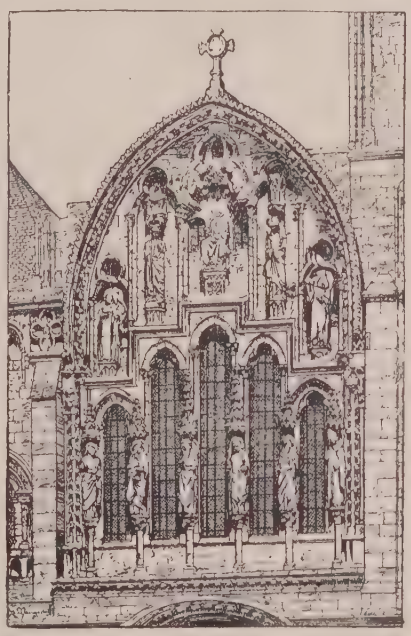
Le lendemain matin un train spécial conduisait les congressistes à Pouillenay, d'où des voitures les dirigeaient sur Flavigny pour la visite de l'église Saint-Genès et des ruines de Saint-Pierre, heureusement sauvées d'une disparition totale par leur classement en 1906, comme monuments historiques.

L'après-midi fut consacré à la visite de Semur, dont l'église Notre-Dame date du premier quart du XIIIe siècle, tout au moins, en ce qui concerne la chapelle de la Vierge construite dans l'axe du chœur. Il semble que l'église ait été terminée vers 1250, sauf toutefois les trois premières travées de la nef et le porche qui sert d'accès au monument et qui datent des premières années du XIVe siècle ; modifiée quelque cinquante ans après, endommagée par les troupes de Charles d'Amboise en 1473, très attaquée par l'incendie de 1593, saccagée au moment de la Révolution, l'église se trouve aujourd'hui très compromise par le manque de solidité de certaines de ses parties, notamment la tour de l'horloge, et ce, malgré les travaux qu'y fit exécuter Viollet-le-Duc vers 1845.

Le peu de largeur de la nef, 6m, 30 environ, opposé à la hauteur de 20m, 90 des voûtes fournit pour le vaisseau de l'église un des exemples les plus élancés que nous offre l'architecture gothique ; un autre trait particulier à ce monument consiste en ce que les arcades de la nef s'élèvent à plus de 2 mètres au-dessus de celles du chœur.

Notre-Dame de Semur possède la plus belle clef de voûte connue, clef ayant près de 1 mètre de diamètre et coinçant huit nervures ; son admirable sculpture représente le couronnement de la Vierge.

On sait que, à Notre-Dame, se trouve au bas du pignon Nord, la belle porte des « Bleds », où la statuaire par rapport à la construction et contrairement aux principes de l'école bourguignonne joue le plus grand rôle, et dont l'iconographie a défrayé les controverses de Courtépée, Pontus de Thyard, Maillard de Chambure, et plus près de nous, celles du R. P. Cahier et de M. Mâle.



Fronton de l'abbatiale de Vézelay.

L'enceinte de Semur, baignée de trois côtés par l'Armançon, comporte une muraille intérieure où se trouvent des vestiges considérables des Xe et XIe siècles avec seulement quelques archères dans les tronçons de tours rasées en 1753.

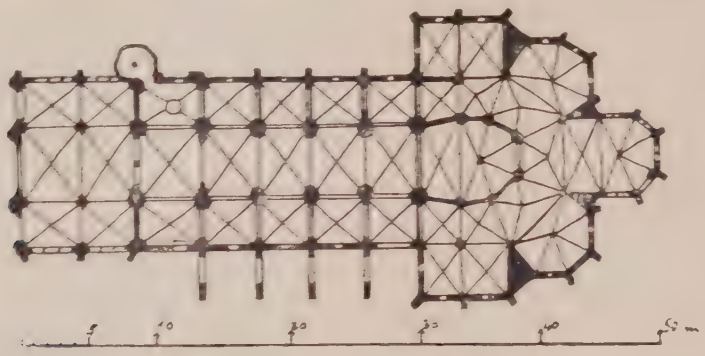
Après une visite aux vieilles maisons de la ville, le Congrès reprenait le chemin d'Avallon, où, à la séance du soir, on entendit une très intéressante communication de M. L. de Contenson, sur le château de Sercy (Saône-et-Loire), contenant des aperçus judicieux sur l'architecture militaire à l'époque médiévale.

La matinée du lendemain était consacrée à l'assemblée générale de la Société, et l'après-midi tout le monde se retrouvait à quelques

1. *Dictionnaire*, t. III, p. 384 et suiv.
2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 57.

kilomètres d'Avallon, près de Sauvigny-les-Bois, à l'ancien prieuré de Saint-Jean-les-Bonshommes dont il ne reste que les ruines de la chapelle Saint-Jean, heureusement sauvée de la disparition par l'acquisition que vient d'en faire la Société d'études d'Avallon.

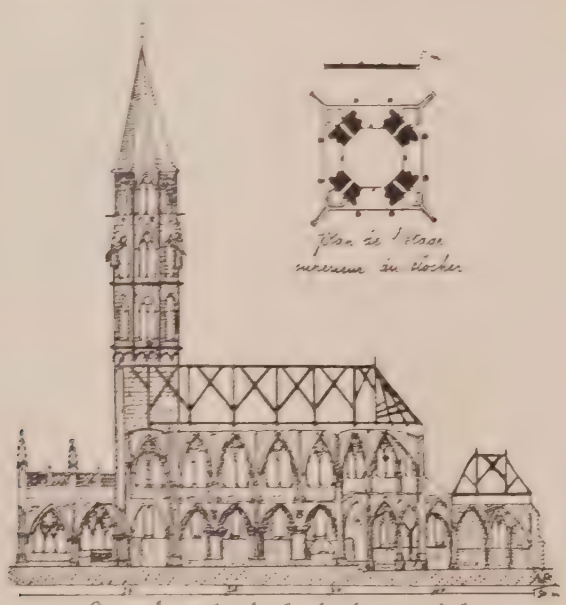
A Montréal, où l'on se rendait ensuite, l'église collégiale réunissait tous les congressistes. Ce



Plan de l'église.

Saint-Père sous Vézelay.

monument, œuvre des XIIe et XIIIe siècles, comprend une nef flanquée de collatéraux et un chevet plat en saillie sur les deux absidioles carrées du transept. La nef présente la plupart des caractères communs aux églises de la seconde moitié du XIIe siècle précédemment visitées.



Plan du rez-de-chaussée du clocher.

Coupe longitudinale de l'église et clocher.

Saint-Père sous Vézelay.

Les grandes arcades sont en tiers-point, les tailloirs des chapiteaux qui portent les grandes arcades et les doubleaux se prolongent en cordons horizontaux sur les piles et le long des murs; l'arc brisé du formeret retombe dans chaque travée sur le cordon supérieur et encadre une baie en plein cintre.

Dans la nef se trouvent de remarquables stal-

les datées de 1522 et sculptées par les frères Rigolley de Nuits-sous-Ravières, stalles ayant emprunté à l'Ancien et au Nouveau Testament la plupart des sujets de leurs sculptures.

Après un regard au puits de 1526 et à la vieille maison du XIIIe siècle dont Viollet-le-Duc a proposé une restauration, le Congrès se rend au château de Tizy, construit au XIIIe siècle par les abbés de Moutiers-Saint-Jean et aujourd'hui converti en habitation moderne. La masse de sa construction lui assure, vu l'emplacement où il a été planté, un caractère imposant et ce, malgré ses faibles dimensions pour l'époque à laquelle il a été édifié.

A la séance du soir, M. Lefèvre-Pontalis, dans une de ces relations où il excelle, donne une étude sur l'école gothique bourguignonne aux XIIIe et XIVe siècles et tend à marquer la différence aux deux époques précitées entre cette école et la champenoise (1). Il commence par établir leurs caractères généraux communs en fixant la persistance au XIIIe siècle de l'alternance de la pile forte et de la pile faible et constate que les triforiums avec petit passage au-dessus sont voûtés au lieu d'être recouverts de dalles comme dans l'Ile-de-France, en même temps que se continue l'emploi du plein cintre pour les portails.

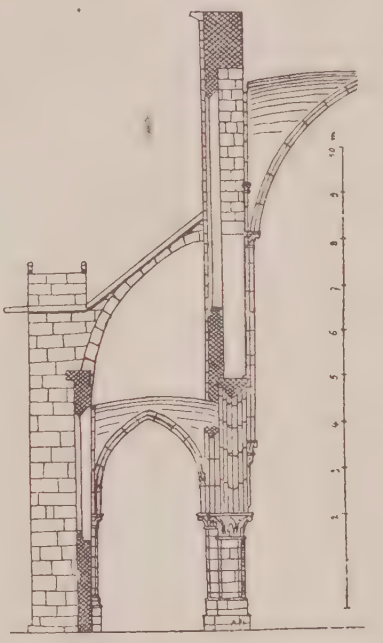
Quant aux caractères particuliers à l'école champenoise, l'éminent directeur du Congrès croit pouvoir les présenter en signalant la plantation diagonale des chapelles et la présence des colonnes isolées aux chapelles rayonnantes ; ces deux caractéristiques se trouvent en Champagne au XIIe siècle et n'apparaissent qu'au XIIIe siècle en Bourgogne ; il ajoute à ces caractères le très large ajourage des triforiums et l'usage constant des triplets.

Pour ce qui est de la Bourgogne, il signale la légèreté excessive, comme à Sémur et Auxerre, des triforiums, légèreté qu'il croit pouvoir attribuer à la meilleure qualité de la pierre, il signale aussi les passages ou galeries encadrés par un formeret profond et recouvert de dalles.

M. Lefèvre-Pontalis rappelle encore la fréquence des arcatures ayant des têtes dans les angles en même temps qu'il appelle l'attention sur les chapiteaux gothiques dont les crochets sont plus détachés que dans les chapiteaux similaires de la Champagne.

Le samedi dès six heures et demie du matin, un train spécial conduisait le Congrès à Saulieu, pour la visite de l'église abbatiale de Saint-Andoche, intéressante surtout par l'iconographie de ses chapiteaux.

Le reste de la journée était occupé par la visite de la ville d'Autun, curieuse à plus d'un titre pour les architectes, et dont les divers édifices ont déjà provoqué de nombreux travaux.



Coupe de l'église

Saint-Père sous Vézelay.

Nos lecteurs se reporteront à la visite faite en cette vieille cité par la *Gilde de St-Thomas et de St-Luc* (1).

Le dimanche 16, les congressistes se sont partagés entre les ruines romanes d'Alesia, le camp de Cora, la grotte d'Arcy et le château de Chastellux.

Le lundi ils visitèrent l'église de Vermenton et de Saint-Martin de Clamecy, les ruines du château de Druyes (XIIe siècle), et l'on parvint à Auxerre. La journée du 18 fut consacrée à l'étude des nombreux monuments de cette ville, signalés par nous en même temps que ceux d'Autun (v. plus haut) ; nous avons aussi parlé déjà de l'abbatiale cistercienne de Pontigny, visitée le 19, ainsi que des monuments de Sens, dont la visite fut le terme de cette belle excursion.

L. C.

1. Sur ce sujet, on relira avec intérêt les considérations que Viollet-le-Duc lui avait consacrées. — *Dictionnaire*, t. III, p. 383.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1902, p 513.

Bibliographie.

LE RYTHME DU CHANT GRÉGORIEN A L'ÉPOQUE DE SON APOGÉE, d'après les documents contemporains, par l'abbé Joseph Vos, chez l'auteur à Hannut. Prix : 10 fr.

DANS cet ouvrage remarquable M. Vos « s'efforce de reconstituer la cantilène grégorienne telle qu'elle se chantait à l'apogée », du IXe au XIe siècle. A cet effet, il fait connaître les principes rythmiques qui ont présidé à sa composition. Les retrouver, les comprendre, et savoir les appliquer à la traduction des anciens manuscrits : déchiffrer d'autre part l'écriture neumatique, qui est par essence l'écriture du rythme, traduire exactement cette langue énigmatique, en reproduire le sens intime par l'écriture musicale moderne complétée et adaptée à son but par l'auteur, — tel est l'objet de cet ouvrage scientifique : il est d'une grande valeur et projettera de vives lumières sur l'œuvre de la restauration des vieux monuments de l'art grégorien.

Passant en revue les différentes écoles modernes qui traitent du rythme grégorien, il n'y rencontre guère que des règles aussi subjectives qu'arbitraires, et un enseignement rythmique inconciliable avec les documents historiques contemporains ; il le démontre en citant les documents dans leur contexte intégral et dans leur texte original, ce qui sera une véritable révélation pour un grand nombre de lecteurs, (Ie et IIe partie.)

Après cette partie négative de son travail, l'auteur, toujours appuyé sur les théories des écrivains et sur les manuscrits de chant de l'apogée se propose : 1°) de formuler la doctrine rythmique positive des siècles grégoriens, et 2°) d'exposer dans une étude longue et minutieuse la manière pratique dont ces théories étaient appliquées à la notation musicale. Ces IIIe et IVe parties sont l'œuvre principale, presque entièrement nouvelle, qui vaudra un renom bien mérité au jeune écrivain. Originairement, l'écriture neumatique était essentiellement et pour ainsi dire exclusivemement rythmique. Malheureusement, à partir de l'époque où Guy d'Arezzo imagina d'écrire les neumes sur les lignes de la portée, l'attention des notateurs se porta principalement sur le côté mélodique ; et, le déchant aidant, le sens rythmique des signes, insensiblement négligé, finit par tomber dans l'oubli, au point que les maîtres eux-mêmes en vinrent bientôt à l'ignorer, ou du moins à n'en plus parler que comme d'un vague et lointain souvenir.

Cette ignorance huit fois séculaire ne peut disparaître qu'en faisant revivre la science du passé, c'est-à-dire en recherchant la genèse, la nature et la signification des neumes rythmiques, des vrais neumes originaux. Pour atteindre ce but, il faut les scruter en eux-mêmes et les étudier dans les compositions musicales où ils entrent ; chercher, comme on l'a fait, cette genèse, ou cette signification dans un objet étranger à la musique, c'est un procédé anti-naturel : car il est impossible que cette merveilleuse musique n'ait pas possédé sa constitution propre et n'ait eu qu'une beauté d'emprunt.

M. Vos établit scientifiquement cette genèse vraie et naturelle des neumes, ainsi que leur formation et leur constitution rationnelle, et il en déduit immédiatement la traduction vraie de leurs formes élémentaires normales. Mais ces neumes ne restent pas isolés ; ils entrent dans de multiples compositions, suivent des dérivations nombreuses et subissent d'innombrables modifications, dont on doit tenir compte à chaque pas. Et pourtant, ces hiéroglyphes d'un nouveau genre n'ont plus de secret pour l'auteur ; sa perspicacité est étonnante dans cette matière difficile, qui est explorée à fond pour la première fois.

La notation usuelle en notes carrées, produit de l'époque de décadence, est incapable de servir à la traduction adéquate de la langne neumatique. C'est pourquoi M. Vos recourt à la notation de la musique moderne, déjà riche par elle-même en indications rythmiques ; il sait l'adapter à ses fins et lui faire exprimer en signes facilement compris à vue, l'entièreté des résultats de son travail. Il nous donne de la sorte une nouvelle écriture de la langue grégorienne, mélodique à l'égal de la notation carrée, rythmique à l'égal de l'ancienne notation neumatique. Serait-ce « la reconstitution de la cantilène grégorienne de l'apogée » » ? Les savants éclairés en jugeront.

L. E.

MARIA SPONSA FILII DEI, par P. PERDRIZET. — Broch. Nancy. Crépin, 1907.

La Vierge de Maxéville (XIVe siècle) offre, comme une Vierge du musée de Cluny, cette particularité : l'Enfant paraît jouer avec l'anneau que la Mère porte à la main droite. Contraire-

ment à ce qu'ont cru MM. Mâle et Denis il y a là un symbole ; la mystique du XIVe siècle, considérait la Vierge comme épouse du Verbe.

LES ANNEAUX-DISQUES PRÉHISTORIQUES OU LES TCHAKRAS DE L'INDE. — In-8° illustré de 70 pp.

LES TCHAKRAS DU CIRQUE, id. 7 pp., par M. Ch. BUTTIN. — Annecy, Alez, 1907.

Ces deux opuscules prouvent combien les différentes branches scientifiques s'enchaînent : voici une étude sur les armes préhistoriques qui vient jeter quelque lumière (grâce à l'érudition pénétrante de M. Buttin), sur un point d'iconographie chrétienne.

Dans un article donné plus haut sur les anges, nous figurons un chérubin ; nous aurions pu, peut-être dû, lui donner pour attribut un disque au lieu d'un glaive; c'est M. Buttin qui nous l'apprend, et c'est dans les collections d'armes préhistoriques qu'il a trouvé cette donnée.

On a trouvé çà et là, en Europe, des anneaux en pierre dure (jade, serpentine, etc.), à bord tranchant, d'usage inexpliqué ; notre auteur dissipe tout doute à ce sujet : c'étaient des armes de jet, de provenance asiatique ; leur patrie est l'Inde et la Chaldée. Dans l'Inde, leur usage a été perpétué par la secte religieuse des *Sikhro*, fondée au XVIe siècle. La *Tchakra*, c'est son nom, figure à la main de Vichnou, comme arme meurtrière que le dieu fait tourner autour de son index avant de la lancer : c'est comme un foudre en forme de disque-anneau brillant. Il était chez les Indiens en acier poli.

Or dans la Genèse, Moïse nous dit que Dieu, ayant chassé Adam, mit devant le Paradis un Chérubin pour garder le chemin qui conduisait à l'arbre de vie et portant, dit-on communément, un glaive de feu. Nul doute, l'arme prêtée à cet ange par Moïse était une tchakra. L'expression employée par le législateur hébreu signifie, en traduction littérale, « la lame flamboyante du glaive qui tourne ». Les traducteurs ont supprimé à tort les mots : qui tourne. Avant de lancer ce glaive à tranchant circulaire, on lui imprimait avec le doigt un vif mouvement giratoire.

Dans une seconde brochure, M. Buttin donne l'explication, ignorée jusqu'ici, d'une scène figurée sous la figure d'un empereur, dans le célèbre diptyque consulaire en ivoire du musée de Cluny. Sous la figure de l'empereur romain on voit une scène de cirque. A n'en pas douter, c'est en lançant l'anneau-disque, que le gladiateur y combattait les fauves. L. C.

VIEILLE MAISON DE TOURNAI. LE MANOIR DE MORIAMÉ AU XIVe SIÈCLE, par E. SOIL-MORIAMÉ.

La Belgique se prend d'une belle ardeur pour l'embellissement de ses villes, et l'on y a la sagesse de respecter le caractère traditionnel et de conserver précieusement les vestiges du passé ; on restaure à l'envi les maisons anciennes, et l'on commence à s'apercevoir qu'il y en a encore beaucoup dans toutes les vieilles cités, pas seulement à Bruges, mais encore à Gand, à Malines, à Anvers, à Bruxelles, à Liége, surtout à Tournai.

Cette tendance vient de se manifester par l'énorme succès de la modeste exposition des façades anciennes de tout le pays, qui s'est ouverte à Gand à l'occasion du congrès archéologique. Cette exposition a eu plus de vingt-cinq mille visiteurs, et elle a été honorée de la visite royale.

Maison gothique à Tournai.

Il faut faire remonter le mérite de ce mouvement si heureux, à ceux qui ont entrepris l'étude systématique de l'habitation privée ; parmi eux il faut distinguer M. Buls, à Bruxelles, M. Heins à Gand, M. H. Delmotte à Liége et surtout M. E. Soil à Tournai. Nous avons fait connaître son ouvrage si typique : *L'habitation tournaisienne du XIe au XVIIIe siècle* (1).

Il vient, par la brochure qui nous occupe, d'ajouter un bien intéressant *post-scriptum* à son livre. Il nous donne en effet la restitution d'une des plus intéressantes façades de la vieille cité, une demeure patricienne du XIVe siècle ; nous la reproduisons. Elle s'élève au n° 26 de la rue Basse Saint-Brice, et fut la demeure du célèbre jurisconsulte Jehan Bouteille, puis le manoir de la famille de Moriamé. L. C.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1905, p. 121.

Périodiques.

GERTRUDE LOWTHIAN BELL, *Notes on a journey through Cilicia and Lycaonia ;* paru dans la *Revue archéologique*, 1906, 4me série, t. VII, pp. 1-29 et 24 fig. ; 385-414 et 28 fig. ; t. VIII, pp. 7-36 et 29 fig. ; 226-252 et 26 fig. ; 390-401 et 11 fig. ; 1907, t. IX, pp. 18-30 et 14 fig.

La série d'articles dans lesquels M. Lowthian Bell décrit son voyage en Cilicie et en Lycaonie mérite d'attirer l'attention de tous ceux qui s'intéressent à l'architecture chrétienne de l'Asie antérieure et aux questions encore bien obscures qui s'y rattachent.

En 1903 M. Strzygowski, professeur à l'université de Gratz, insistait dans un ouvrage très apprécié et beaucoup discuté, sur l'importance de l'Asie Mineure dans le développement de l'art chrétien (1). Il signalait en particulier deux types très différents de basiliques chrétiennes : sur les côtes, la basilique *hellénistique* est couverte en charpente, elle est précédée d'un narthex et, généralement, d'un atrium; la basilique de caractère plus oriental de l'intérieur du pays se distingue par son abside dégagée, par l'emploi de l'arc outrepassé et de piliers à colonnettes engagées. Ses voûtes et sa façade, caractérisée par un vestibule ouvert flanqué de deux tours ou appartements, la rapprochent de la basilique de la Syrie septentrionale. M. Strzygowski trouvait aussi en Asie Mineure la plupart des éléments dont se forma plus tard le style byzantin.

Mais, l'auteur le reconnaissait lui-même, la solution de tous ces problèmes se basait sur des recherches imparfaites et sur une chronologie incertaine, elle demandait un nouvel examen long et laborieux.

M. G. L. Bell est de ceux qui auront rassemblé les éléments nécessaires à l'étude de toutes ces questions encore pendantes.

Quand on poursuit sur la carte l'exploration qu'il a entreprise, on s'aperçoit que M. Bell a parcouru les contrées sur lesquelles les travaux récents, ceux de M. Strzygowski en particulier, ont surtout appelé l'attention.

Quittant la Syrie du Nord au printemps 1905, elle se rendit par Damas, Alep et Antioche dans la région située au nord-est du golfe d'Alexandrette, c'est-à-dire dans l'est de la Cilicie, province des moins connues et dont l'exploration faisait présager les plus abondants résultats. M. Bell la parcourut jusqu'aux environs de l'ancienne Séleucie (Selefke) et s'engagea ensuite, à travers le Taurus, sur le plateau de l'Asie mineure centrale où elle rencontra la voie ferrée à Karaman. Bin Bir Kilisse, localité que plusieurs voyages récents ont rendue célèbre, fut en Lycaonie un centre d'explorations.

Les découvertes faites durant le cours de ce long et parfois périlleux voyage sont nombreuses et intéressantes. Nous en signalons quelques-unes en reprenant l'itinéraire parcouru.

A Budrun, dans la Cilicie orientale, une basilique nouvellement relevée *(fig. 1)* rappelle l'église de la même ville dont M. Strzygowski a reproduit le plan (1). Ce plan se retrouve aussi dans la basilique qui sert actuellement de mosquée à Kars Bazaar. A Anazarbe, au contraire, les églises anciennes, construites également en pierres de grand appareil, ne reproduisent plus le type syrien caractérisé à Budrun et à Kars Bazaar par l'abside polygonale, faiblement saillante sur les deux appartements carrés qui la flanquent.

Fig. 1. — Budrun. — Plan de la basilique Nord.

Aux environs de Kanytelideis, dans une région située plus à l'Ouest, entre Mersina et Selefké, M. Bell put relever de nombreux plans d'anciens édifices chrétiens : à Ak Kale un édifice voûté de plan rayonnant et cruciforme ressemble à une construction de même type d'Aladscha Kisle en Lycie (*Kleinasien*, p. 139). Mais les constructions basilicales surtout sont ici pleines d'intérêt. On les rencontre à Sheher, à Olbia, mais surtout à Korghoz et à Kanytelideis même. M. Strzygowski avait publié le plan d'une des églises de cette dernière localité. Elle lui faisait reconnaître l'importance archéologique de toute la région Ces édifices se rapprochent des basiliques hellénistiques par le fait qu'elles sont couvertes de charpente ; elles ont un narthex qui ne présente pas la même distribution que dans les basiliques de l'Asie mineure centrale et parfois un atrium. Par contre, elles ont quelques caractères communs avec ces dernières églises : la fenêtre doublée éclairant l'abside principale ; parfois l'emploi du pilier flanqué de deux colonnettes. On peut d'autre part les rapprocher des églises

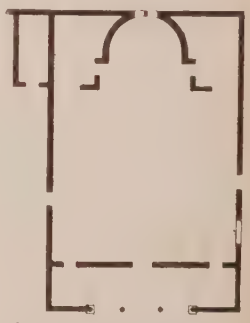


Fig. 2. — Kanytelideis. Plan de la basilique n° 1.

1. *Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte*, Leipzig.

1. *Kleinasien*, p. 53.

syriennes par leurs annexes aux côtés de l'abside. Mais ces annexes forment précisément la partie la plus caractéristique des basiliques de cette région de la Cilicie. Parfois, comme dans plusieurs églises syriennes, elles ont la même profondeur que l'abside et leur mur occidental forme le chevet plat qui englobe celle-ci et qui termine tout l'édifice *(fig. 2)*.

Plus fréquemment, l'espace situé tout autour de l'abside fait partie lui-même des annexes et celles-ci se terminent à l'Est par un mur qui, en plusieurs cas, comporte une ou plusieurs absidioles, diversement disposées et, soit saillantes à l'extérieur *(fig. 3)*, soit pratiquées dans l'épaisseur des maçonneries.

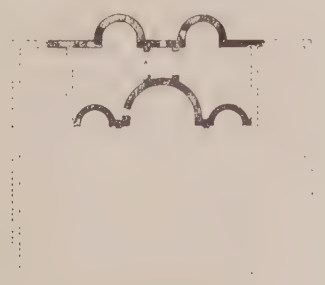


Fig. 3. — Korghoz. — Plan de la basilique n° 4.

En Lycaonie M. Bell a exploré aux environs de Bin-Bir-Kilisse la ville haute renseignée par des explorateurs récents et qui porte actuellement le nom de Daloueh. C'est un champ de ruines que la ligne ferrée de Bagdad a rendu récemment plus accessible. On y trouve onze églises et chapelles, deux grands monastères, des tombes et des maisons. Il est probable que ce fut dès l'abord une colonie monastique qui resta dans la suite, lors des invasions sarrasines et seldjoucides, un groupement chrétien dans un site élevé et aisément défendable. Daloueh se maintint sans doute plus longtemps que Bin-Bir-Kilisse, moins favorablement retranché.

M. Strzygowski tendait à dater les églises de cette dernière localité de l'époque intermédiaire entre Constantin et Justinien, mais le professeur Ramsay les croit plus récentes : du IXe au XIe siècle, quoique construites vraisemblablement d'après un type ancien.

C'est à ce type qu'appartiennent aussi les églises de Daloueh *(fig. 4)* : ce sont en partie des églises à trois nefs, dont la centrale se termine par une abside complètement dégagée à l'extérieur et éclairée par une baie double. A la façade occidentale on remarque l'entrée à double arcature du portail, flanqué de deux tours ou appartements. Les supports ont le plus souvent la forme de piliers avec deux colonnes engagées. Les nefs sont éclairées par de petites fenêtres qui ne correspondent pas à l'axe des travées. Deux églises seulement avaient des tribunes. La décoration est plus grossière qu'à Bin-Bir-Kilisse, ce qui peut indiquer une origine plus récente. Les constructions monastiques avoisinant deux églises seraient intéressantes à comparer avec d'autres monastères d'Asie Mineure ou d'Égypte.

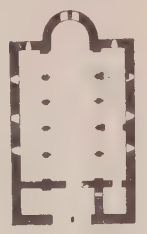


Fig. 4. Daloueh. Plan de la basilique n° 1.

A Daloueh on rencontre parfois des briques employées comme matériaux d'appoint. Pour le reste toutes les églises en ruines décrites dans cette relation de voyage sont exécutées en pierres et le plus souvent en maçonnerie bonne et régulière.

Dans les environs de Konia (Iconium) M. Bell a aussi relevé quelques églises byzantines avec coupoles, dont une creusée dans le roc ; cette dernière a des murs décorés par des arcatures aveugles à arcs outre-passés.

Parmi les types des basiliques que nous avons signalés, certains peuvent se retrouver ailleurs, par exemple en Afrique, mais il est intéressant de les trouver ici groupés géographiquement.

Le travail de M. Bell est abondamment illustré. Il confirme plusieurs observations faites par M. Strzygowski. La question de chronologie demeure très obscure.

* * *

Il sera utile de faire connaître, après l'exposé des résultats obtenus par M. Bell, une courte

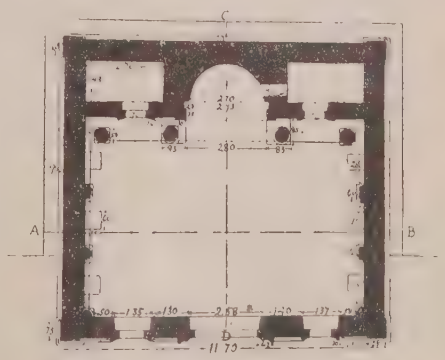


Fig. 5. — Is-Sanamên — Plan du Tychaion.

notice, publiée par M. Howard Crosby Butler dans la *Revue archéologique* (1906, t. VIII, pp. 413-423 et 7 fig.) et intitulée *The Tychaion at*

Is-Sanamên and the plan of early churches in Syria. Elle propose une hypothèse intéressante au sujet de l'origine de la basilique syrienne.

Dans son *Geschichte der christlichen Kunst* (t. I, p. 273), Kraus signale quelques temples païens de l'Orient que l'on a mis en relation avec les origines de la basilique chrétienne. Le rapprochement que fait M. Butler entre un temple daté de l'année 192, le Tychaion d'Is-Sanamên

Fig. 6. — — Is-Sanamên. — Coupe A B du Tychaion.

et les basiliques syriennes du IVme, Vme et VIme siècle est autrement suggestif. Le Tychaion en question *(fig. 5)* est un édifice à peu près carré mesurant environ 23 mètres de côté. Il s'ouvre à la façade par une large porte centrale et deux autres plus étroites. Une abside logée dans l'épaisseur des maçonneries fait face à la porte centrale et a son pavement surélevé. Elle est flanquée de deux salles rectangulaires à étages. Les deux étages *(fig. 6)* s'ouvrent par des portes sur les

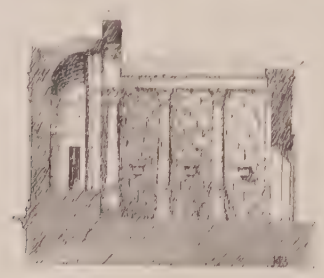


Fig. 7. — Is-Sanamên. — Coupe C D du Tychaion.

côtés de la nef, l'étage de la chambre de droite *(fig. 7)* communique avec l'abside. C'est un plan qui rappelle celui du prétoire de Mousmieh (1) relevé par de Vogüé, et de plusieurs églises syriennes. En allongeant la nef, l'abside et les deux chambres on a presqu'exactement le plan de la petite église syrienne de Dâmit il-'Alyā. L'abside flanquée de deux sacristies se retrouve d'ailleurs dans la plupart des basiliques syriennes.

R. MAERE.

1. Ce monument remarquable n'existe plus.

BULLETIN MONUMENTAL, 1907, n. 1-2.

On a beaucoup étudié Saint-Eutrope de Saintes, mais on n'avait pas encore précisé son plan primitif, la forme de la nef si remarquable qui a été rasée en 1803. M. Danziband a pu le faire à l'aide de deux relevés du XVIIIe siècle, défectueux, mais éclaircis par un texte et quelques fouilles. La nef mesurait 78 mètres de longueur, et 15m,60 de largeur : elle était flanquée de collatéraux étroits se terminant au transept par des degrés conduisant au chœur ; par quelques degrés, sans doute cinq, régnant entre les piliers, on descendait à la crypte.

Notre-Dame-la-Grande à Poitiers.

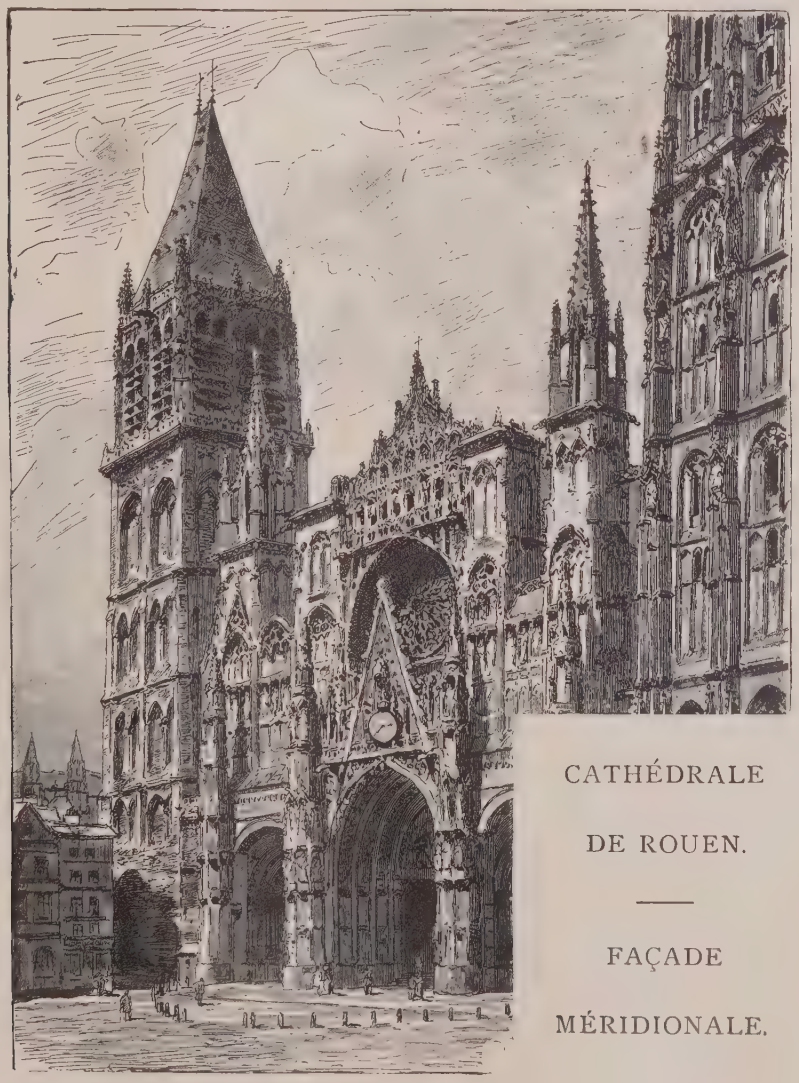
Le clocher, qui se dressait sur la croisée, était orné d'imbrications en losanges; la façade appartenait sans doute au type de pignon flanqué, aux angles, de lanternes posant sur un faisceau de colonnettes ; le portail était à trois baies.

Bref Saint-Eutrope était en croix latine, avec nef voûtée en berceau à doubleaux, avec collatéraux voûtés en demi-berceau et continués autour du chœur, trois chapelles rayonnantes et deux absidioles aux croisillons. Les demi-berceaux, les absidioles en fer à cheval, les piliers carrés cantonnés d'une demi colonne sur trois faces seulement, la banquette au bas du mur goutterot, sont des emprunts à l'école

auvergnate ; le berceau brisé, à doubleaux, est saintongeais, poitevin ou provençal ; le clocher et la face sont du Poitou. L'influence auvergnate serait due aux moines de la Chaise-Dieu. La crypte est de la fin du XIe siècle, ainsi que l'église supérieure, dont l'architecte se nommait Benoît.

* * *

Nous avons maintes fois signalé les travaux opiniâtres de M. William Henry Goodyear, de Brooklyn, en vue d'établir, qu'il faut voir des raffinements artistiques dans une série d'irrégularités que présentent les monuments de toutes époques, païens et chrétiens, et en particulier les églises du moyen-âge. A la suite de l'exposition qu'il ouvrit en 1905 à Edimbourg, de ces « raffinements architecturaux, » sa thèse a passé au crible de la critique. M. John Bilson, notre collaborateur, a entrepris de la démolir dans un article du Bulletin du *Royal Institute of British Architecture*, dont le *Bulletin monumental* donne la traduction. D'après M. Bilson, les écartements des axes en plan, et de la verticale en élévation n'ont pas, dans l'ensemble des monuments, les caractères systématiques qui pourraient



CATHÉDRALE DE ROUEN.

FAÇADE MÉRIDIONALE.

les faire considérer comme intentionnels ; et si on les recherche en particulier dans l'église gothique type, la cathédrale d'Amiens, que M. G. cite comme l'un des exemples les plus remarquables d'élargissement voulu de la nef, on trouve, selon M. Bilson, l'architecte américain en défaut. Les déviations de la normale sont, paraît-il, le résultat fortuit de mouvements accidentels naturellement expliqués.

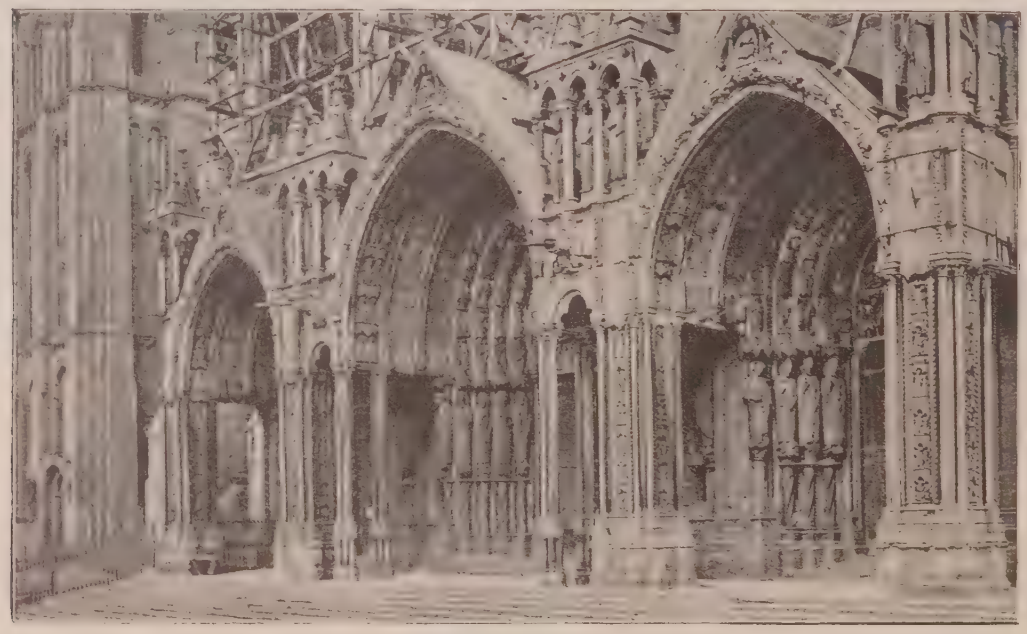
***

Les clochers à *hourds* sont rares en France : on connaît ceux de Dugny (Meuse), de Touques (Calvados), datant des environs de 1500. M. R. Fages fait connaître ceux de Saint-Chamont et de Saint-Sylvain, en Corrèze.

M. Morlet publie un document concernant Geoffroi et Jean *de Gisors*, maître charpentier des œuvres royales au commencement du XIVe siècle.

***

Personne n'a pu accepter comme sérieuse l'explication donnée par Viollet-le-Duc, des gâbles surmontant les fenêtres des églises gothiques, qui seraient la reproduction en pierre des charpentes posées provisoirement pour garantir



Portail méridional de la cathédrale de Chartres.

pendant la construction les reins des voûtes. Mais la vraie explication manquant jusqu'ici, M. Lefebvre-Pontalis nous la donne irrécusable. L'origine du gâble est dans les portails romans. Nous ne pouvons mieux faire que de citer quelques lignes de sa magistrale étude :

« Jusqu'à la fin du XIe siècle les architectes ne semblent pas avoir eu l'idée de faire saillir les portes de l'église sur la façade, parce que les colonnettes, en trop petit nombre pour motiver une semblable disposition, pouvaient se loger dans l'épaisseur d'un mur. Cependant les architectes lombards avaient abandonné cette tradition au XIIe siècle en encadrant les portails par une voussure en plein-cintre qui retombait sur des colonnes isolées dont la base reposait sur des lions, comme à la cathédrale de Vérone et à Notre-Dame d'Embrun. Les portes étaient couronnées, soit de dalles de pierre qui formaient deux rampants comme ceux d'un pignon, soit d'un bandeau soutenu par des modillons et surmonté d'un glacis. Ce dernier système de couverture prévalut, non seulement dans le Midi de la France comme à Sainte-Marthe de Tarascon et à Lescure (Haute-Garonne), mais aussi dans le Centre, comme à Saint-Martin-le-Beau, à Vernou en Touraine, et à Druyes (Yonne). On ne peut guère citer au Sud de la Loire que de rares exemples de portes du XIIe siècle à fronton, comme celles de Saint-Trophime d'Arles, de Conque en Rouergue, de Saint-Julien, de Jonsy (Saône-et-Loire) et de Thil-Chatil (Côte-Sud).

« Au contraire dans le Nord de la France les architectes romans prirent l'habitude d'amortir les portes en saillie par des frontons dont les rampants furent d'abord peu inclinés. Le plus ancien exemple de cette disposition se rencontre à Rhuis (Oise), près de Verberie. Dans cette église du XIe siècle, la porte de la façade, encadrée par trois tores sur le même nu, s'ouvre sous une voussure en plein-cintre. Le fronton... ne fut jamais recouvert de

Façade de la cathédrale de Chartres (flèche avec gâbles).

dalles. Pendant la première moitié du XIIe siècle les portails de ce type deviennent très nombreux...

« Au moment où l'arc en tiers-point fit son apparition dans les portails, le fronton devint plus aigu... Les frontons élancés, aux pentes rapides, apparaissent vers 1150 à Conthaux, à Ifs, à Meuvaines (Calvados), à Saint-Jean-des-Vignes de Soissons..... On se contente parfois d'esquisser la forme d'un gâble par une moulure en saillie sur le nu du mur, au-dessus du portail, comme à Ducy, près de Caen,..... à Saint-Leu d'Esserent (Oise). Telle fut la véritable origine du gâble des portails gothiques....

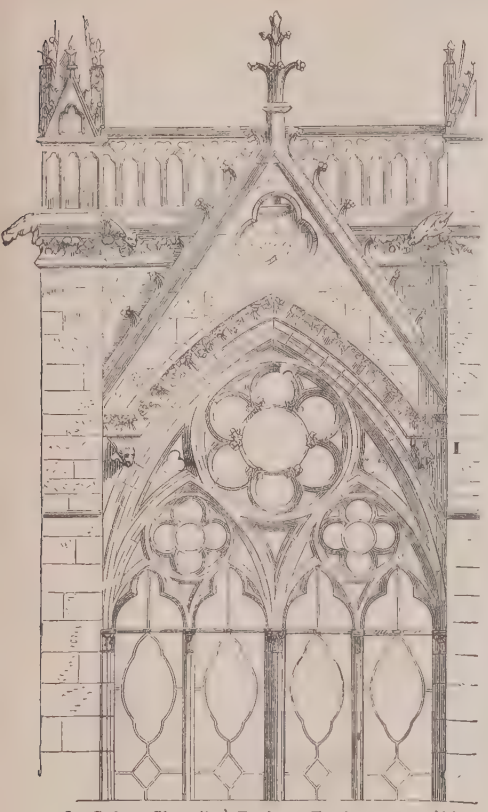
« Ce qui appartient en propre aux architectes du XIIIe siècle, ce fut l'idée de les ajourer. Robert de Luzarche s'était contenté de découper un trèfle en creux sur les points des gâbles des portes de la façade de la cathédrale d'Amiens. Jean Langlois décore de même la pointe des gâbles des porches latéraux de Saint-Urbain de Troyes. Jean de Chelles, qui fit construire les portes des croisillons de Notre-Dame de Paris, en 1258, doit être regardé comme le véritable créateur des gâbles à jours... Peu à peu, les gâbles furent entièrement ajourés par un remplage du même type que celui des fenêtres, qui remontent au milieu du XIIIe siècle ».

« Les gâbles des fenêtres gothiques ont la même origine romane que ceux des portails et dérivent à la fois du couronnement des fenêtres en saillie, au chevet de certaines

Gâbles au soubassement du portail occidental de la cathédrale d'Auxerre.

églises du Soissonnais et de l'amortissement des baies de plusieurs clochers du XIIe siècle. Vers 1150 l'architecte de l'église de Berzy-le-Sec près de Soissons,...faisait saillir la fenêtre centrale du chœur en hémicycle, qu'il amortit par un fronton. Les rampants de ces frontrons deviennent plus aigus dans la seconde moitié du XIIe siècle. L'architecte de l'église romane de Vernou, en Touraine, qui avait fait saillir le portail de la façade, eut la singulière idée de mettre au même ras la fenêtre supérieure, encadrée par quatre colonnettes, et il couronna l'archivolte de cette baie par un fronton très aigu qui se détachait sur le pignon.... Dès la fin du XIe siècle le constructeur du clocher de Brantome en Périgord avait adopté le même amortissement au-dessus des quatre baies du second étage, pour marquer le retrait de l'étage supérieur. Ce fut le prototype des baies gâblées des clochers octogonaux du Limousin comme ceux d'Uzerches, de Saint-Martial de Limoges, de Saint-Léonard, de Saint-Junien, de la cathédrale de Saint-Martial de Puy, de Saint-Rombaut (Saône), de Châteauneuf (Saône et Loire)....., puis cette disposition apparaît au sommet du clocher Sud de la cathédrale de Chartres..... C'est le maître de l'œuvre de ce dernier, terminé vers 1160, qui eut le premier l'idée d'ajourer ces gâbles par deux baies en tiers point superposées. Il fut donc un véritable novateur, comme l'architecte de l'ancien clocher-porche de Saint-Martial de Limoges, qui avait percé dans ses gâbles une baie en plein-cintre. A la naissance de la flèche romane du clocher de Saint-Germain d'Auxerre, un quatre-feuilles à été taillé dans les petits gâbles..... Les lucarnes de la flèche de Senlis sont amorties par des gâbles très ajourés.

Il reste maintenant à rechercher quel fut le monument où l'on vit apparaître pour la première fois des ouver-



La Sainte-Chapelle à Paris. — Fenêtre avec gâble.

Clocher de Châteauneuf (Seine-et-Loire).

Clocher de Brantôme.

tures dans les gâbles des fenêtres. A la Sainte-Chapelle de Paris un trèfle se dégage en creux sous les fleurons comme dans les fenêtres hautes du chœur d'Amiens et dans le gâble des chapelles latérales de Notre-Dame de Paris où des quatre-feuilles jouent le même rôle décoratif... A la Sainte-Chapelle de Saint-Germer (1259-1266) les gâbles des grandes verrières sont déjà complètement évidés. »

L'éminent archéologue poursuit l'étude des gâbles dans les tombeaux, dans les arcatures et lucarnes, etc.

Signalons encore une étude de M. M. de Bengy-Puyvallis sur le tombeau de la chapelle de Saint-Jean-Baptiste à Saint-Denis, et un échange de vues entre M. Lefebvre-Pontalis et M. Brutails sur les voûtes de Morienval.

L. C.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Anthyme Saint-Paul. — Les irrégularités de plan dans les églises. — Paris, 1906.

Le même. — La cathédrale de Reims au XIIIe siècle. — Paris, 1906.

Auquier (Ph.). — Pierre Puget, décorateur naval et mariniste. — Paris, Longuets, 1906.

Baudot (A.) et Perrault-Dabot (A.). — Les cathédrales de France. — Paris, Laurens, 1906

Bréhier (L.). — Les basiliques chrétiennes. — 66 pp. Paris, Bloud et Cie, 1906.

* Buttin (Ch.). — Les anneaux-disques préhistoriques ou les Tchakras de l'Inde. — In-8° illustré de 70 pp. — Les Tchakras du cirque, id. 7 pp. Annecy, Alez, 1907.

Carton. — Le Sanctuaire de Tanit a El-Kénissia. — In-4°, 10 pl. Klincsieck, Paris, 1906.

Curé (H.). — Saint-Philibert de Tournus. Guide historique et descriptif de l'abbaye. — Paris, 1905.

de Farçy (L.). — La tour Saint-Aubré, a Angers, Caen, Delesque, 1907.

de Fayolle (Mquis). — Les églises de Saint-Paulieu et de Chamalières-sur-Loire avaient-elles un déambulatoire ? — Paris, 1906.

Diehl (Ch.). — Botticelli. — Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1906.

de Truchis (J.). — La chapelle Saint-Laurent a Tournus.

Gebhart (E.). — Sandro Botticelli et son époque. — In-4°, 70 fig. Manzi, Joyant et Cie, Paris.

Germain (A.). — Les Clouet. — Paris, 1906.

Léger (L.). — Prague. — 150 pp. Paris, Laurens, 1907.

* Loisel (L'abbé A.). — Crypte de St-Servais a Rouen. — Broch. Rouen, Carteux, 1907. Prix : 0 fr. 75

Michel (A.). — Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'a nos jours, — 2 vol. grand in-8°, 490 pp., 252 grav. Paris, Collin, 1907. Prix : par vol. 15 fr.

Moranville. — Inventaire de l'orfévrerie et des joyaux de Louis 1er duc d'Anjou. — Leroux, Paris, 1903-1906.

Nizet. — La mosquée de Cordoue. — In-8°, 15 pp., 13 planches. Paris, 1907.

Perdrizet (P.). — Fresque du XVe siècle a la chartreuse du Gesu, représentant la Mère de Miséricorde. — Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur, 1906.

* Perdrizet (P.). — Maria Sponza Filii Dei. — Broch. Nancy, Crépin, 1907.

* Le même. — Melnic et Rossno (Extrait du *Bulletin de correspondance hellénique*). — Broch. Paris, Fontemoing, 1907.

Quarré-Reybourbon (L.). — Herlin (A. J.), artiste peintre (1815-1900). — Broch. ill. Paris, Plon-Nourrit, 1906.

* Wilpert (Mgr). — Limbe carrée, dans *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École française de Rome.*

Allemagne.

Arndt. — Die Bibel in der Kunst. — Munich, Kirchheim, 1906.

Aubert (A.). — Die malerische Dekoration der San Francesco-Kirche in Assisi, mit 80 Abbildgn. — Hiersemann, Leipzig, 1907.

Baumgarten (F.). — Das Freiburger Münster beschrieben u. kunstgeschichtlich gewürdigt. — Stuttgart, Seifert, 1906.

Bendiner (M.). — Das Strassburger Münster, seine Baugeschichte u. Beschreibung. — Stuttgart, Seifert, 1906.

Bergner (P.). — Handbuch der bürgerlischen Kunstaltertümer in Deutschland. — In-8°, 644 pp., 790 f. Leipzig, Seeman, 1906.

Bernoulli (R.). — Die romanische Portalarchitectur in der Provence. — Strassbourg, Heitz, 1906.

Borger (H.). — Grabdenkmaeler im Maingebiet. — Hierseman, Leipzig, 1907.

Brinckmann (E.). — Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. — 55 pp., 9 pl. Strassburg, Heitz, 1906.

Broekhoff (W.). — Studien zur Geschichte der Stadt Ephesos von IV nachchristlichen Jahrhundert bis zu ihrem Untergang in der ersten Hälfte des XV Jahrhunderts. — 78 pp. Jena, 1905.

* Dehio (G.). — Handbuch der deutschen Kunstdenkmaeler. — T. II, in-8°, Berlin, Watmuth, 1907.

Happel (E.). — Romanische Bauwerke in Niederhessen. — 110 pp. Kassel, Victor, 1906.

Holtmeyer (A.). — Cisterzienser Kirchen Thüringens. — Jena, Fischer, 1906.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Kempe (F.) und Schuster (K.). — Das Freiburger Münster. — Freiburg im Brisgau. Herder, 1906.

Künstle (K.). — Die Kunst des Klosters Reichenau im IX und X Jahrh. und der neuentdeckte Karolingische Gemaeldezyklus zu Goldbach bei Ueberlingen. — Freiburg im Brisgau. Herder, 1906.

* Schneider (Fried.). — Studien aus Kunst und Geschichte.— Gr. in-4° xxvii-584 pp., planches et portrait. Fribourg en Brisgau, 1906.

Springer (A.). — Handbuch der Kunstgeschichte. — Leipzig, A. Seeman, 1906.

Thode (H.). — Kunst und Sittlichkeit. — In-8°, Winter, Heidelberg 1906. Prix : 80 Pf.

Le même. — Ein letztes Wort vor der Entscheidung ueber das Heidelberger Schlosz. — In-8°, Winter, Heidelberg 1906. Prix : 20 Pf.

Weber (A.). — Die Roemischen Katakomben. — In-8°, 200 p. et 225 fig. Pustet, Ratisbonne, 1906. Prix : 3 M.

Angleterre et Etats-Unis d'Amérique.

Bond (F.). — Gothic Architecture in England. — In-8°, 804 pp. New-York, Scribner, 1906.

Browne. — Gothic Architecture. — In-8°, 125 pp., 48 f. New-York, Macmillan, 1906.

Fenner (H.). — Christ in Art. — 186 pp., 36 pl. London, Methuen, 1906.

Forestier (A.) et Omond (G.). — Bruges and West Flanders. — 187 pp. In-8°, 37 pl. New-York, Macmillan, 1906.

Howard Crosby Buther. — The Dome in the Architecture of Syria. — The Macmillan Company, New-York, 1907.

Raven (J.). — The Bells of England. — London, Methuen, 1906.

Sparrow (W.). — Apostles in Art. — New-York, Stechert, 1906.

Stoughton (S.). — The Old Testament in Art, from the Creation of the World to the Death of Moses. — 252 pp., 22 pl. London, Hodder et Stoughton, 1906.

Italie.

* Bacci (P.) — Il gruppo pistojese della Visitazione, gia attribuito a Lucca della Robbia. — Florence, Tipografia Dominicana, 1906.

Catalano. — L'Arte cristiana primitiva. — Naples, D'Auria, 1906.

Herzig (E.). — Die longobardischen Fragmente in der Abtei S. Pietro in Ferentillo (Umbrien) — Rome, 1906.

Rossi (Attilio). — Santa Maria in Vulturella. — Rome, Bretschneider et Regenberg, 1905.

Norvège.

Lorenzen (V.). et Braestrup (C.). — Église Notre Dame et hôpital a Aarhus. — Christiania, Bayers, 1906.

Russie.

Sokolowski (M.), Worobjew (K.) and Zubozyck (J.). — Églises et cimetières en Pologne. — 48 pp. Cracovie, 1906. Prix : 28 fr.

Belgique-Hollande.

Bouchery (J.) et Euraert (L.). — De Kerk van Halle en hare Kostbaarheden. — Anvers, imp. *De Vlaamsche Kunstbode*, 1906.

* De Vos-Van Kleef (D.). — Le Nouvel Anvers, Cité-Jardin. — Broch., 91 pp. illustrées. Anvers, Nederlandsche Boekhandel, 1907.

Inventaire archéologique de Gand. — Catalogue descriptif et illustré des monuments, œuvres d'art et documents antérieurs à 1830. — Gand, Heins, 1906.

Kalf (J.). — De Katholieke Kerken in Nederland. — Utrecht, Breyer, 1906.

Le Pays Belge. — 100 pl. Anvers. Van Os, De Wolf. Prix : 2 fr. 75.

* Ruhl (G.). — La cathédrale de Cologne. — Broch. Liége, Cormau, 1907.

* Soil-Moriamé (E.). — Vieille maison de Tournai. Le manoir de Moriamé au XIVe siècle. — Tournai, 1907.

Sosson (P.) et Nickers (F.). — Le trésor de l'église cathédrale de Saint-Aubin, a Namur. — In-8°, 119 pp. Namur. Delvaux, 1906.

* Tillière (L'abbé M.). — Histoire de l'abbaye d'Orval. — Petit in-8° de 320 pp., 2e édition. Namur, Delvaux, 1907. Prix : 3 fr. 50

* Vos (Joseph). — Le rythme du chant grégorien a l'époque de son apogée, d'après les *Documents contemporains*. — Chez l'auteur à Hannut. — Prix : 10 fr.

Wildeman. — Itinéraire archéologique de Delft. — Delft, J. Vis, 1906.

Chronique. SOMMAIRE: LE TOMBEAU DE LÉON XIII. — PEINTURES MURALES: Amsterdam, Termonde. — MONUMENTS ANCIENS: Dijon, Prague, Cologne, Venise, Belgique, Saumur, Saint-Michel en l'Herm.

Le tombeau de Léon XIII.

Le 22 juillet 1907, quatrième anniversaire de la mort du grand Pape, en l'église Saint-Jean de Latran, la cathédrale de Rome, comme Saint-Pierre l'est du monde catholique, a été dévoilé le tombeau qui attend Léon XIII. Inscrit dans une haute arcade ornée et faisant partie de la structure architecturale de l'immense église, comme d'autres monuments pontificaux de Saint-Pierre, il encadre une porte. Selon, la formule en usage depuis le XVIe siècle, le sculpteur Giulio Tadolini l'a composé d'une effigie du Souverain-Pontife représenté debout, tiare en tête, dans toute la magnificence des vêtements de grandes fêtes, au-dessus d'un sarcophage à l'antique : de chaque côté, mais plus bas, une figure symbolique : à la gauche du Pape, amplement drapée et voilée, tenant la croix qui est sa caractéristique, la Religion est assise sur le socle ; à droite, debout, à demi réel, à demi stylisé, un ouvrier tend de l'attitude, du geste, du regard, de tout son être enfin, au Pape ami des travailleurs et des humbles laborieux.

L'ensemble dont je ne puis juger que d'après les reproductions photographiques des journaux illustrés, est copieux, noble et d'une belle harmonie générale. C'est, à tout prendre, la tradition du Bernin, mais du Bernin assagi, moins le tourbillonnement et l'enflure. Sans doute cela est un peu froid et déjà vu, mais pour exprimer cette grande institution divine et humaine qu'est la papauté, je ne vois nullement qu'il soit indiqué de tenter des voies inexplorées et de faire appel aux excentricités baroques de l'art dit nouveau. En tous cas, cela vaut mieux que les fadeurs de Canova qui dans le tombeau de Clément XIII Rezzonico, à Saint-Pierre, n'a rien trouvé de mieux que de nous servir une réplique assez déplaisante de l'Amour bellâtre et savonné, qui pose pour le sentiment dans le tombeau de l'archiduchesse Christine, à Vienne, et dans le sien, aux Frari de Venise.

Malgré un peu de chiffonnement, très acceptable, après tout, dans les draperies, et quelque imprécision dans le geste de la main droite étendue bénissante et protectrice, la figure du Pape est d'une belle allure. On se demande cependant, pourquoi elle est ainsi posée debout et vivante au-dessus de son sarcophage. On comprend une effigie couchée et endormie dans le long sommeil de la mort sur la cuve de marbre où repose le corps enseveli ; par une sorte de transposition, l'art ne fait alors que rendre visible le dedans du sépulcre. Et c'est pourquoi, qu'il s'agisse de nos tombeaux français ou de ceux qu'a produits, nombreux et admirables, l'art italien du XVe siècle, la formule du « gisant » me paraît la plus belle qu'ait conçue le sentiment chrétien ; grave, religieuse et bien noble encore est celle du « priant » qui lui succédera au XVIe siècle. Mais le caractère funèbre, la pensée de la mort me paraissent trop absents des compositions superbes de Saint-Pierre ; ce sont des mémoriaux de gloire et de grandeur plutôt que des tombeaux. Après tout, c'est sans doute cela qu'on a voulu.

Du reste, les anciens Papes étaient représentés couchés et les mains croisées sur leurs sarcophages ; ces effigies gisantes abondent dans les cryptes de Saint-Pierre, et se rencontrent aussi dans les monuments des Papes français du XIVe siècle, à Villeneuve-lez-Avignon et à la Chaise-Dieu. C'est ainsi qu'est figuré, à Saint-Pierre même, le pape Sixte IV, della Rovere, l'oncle du grand Jules II, sur son tombeau de bronze, œuvre du Florentin Pollajuolo.

Pour en revenir au monument de Léon XIII, je dirai que la magnificence italienne y a prodigué les plus riches matériaux ; les statues sont taillées dans le plus beau carrare avec cette habileté prestigieuse qui est la qualité et le défaut des artistes italiens, le sarcophage est fait d'un précieux marbre antique, enfin des bronzes dorés rehaussent cet ensemble que l'on devine d'une polychromie puissante et sobre, en écho avec les richesses un peu trop rajeunies de l'architecture.

A tout prendre, un tel monument vaut cent fois mieux que cette machine sans gravité dans laquelle au pied de Bossuet, sous les voûtes austères de la cathédrale de Meaux, un artiste, estimable d'ailleurs, mais qui s'est absolument trompé ce jour-là, n'a pas craint de grouper des personnages épisodiques, comme on a mis d'Artagnan à la base du monument d'Alexandre Dumas père, ou accolé le Postillon de Longjumeau au piédestal portant le buste de Adolphe Adam. Traiter ainsi d'une manière épisodique le tombeau de Bossuet est une erreur de goût et de sens qui ne me paraît pas avoir été suffisamment relevée. Je ne parle pas du talent, il y en a, et beaucoup, dans ce grand biscuit de Sèvres, mais de la convenance au sujet et au lieu, non, mille fois non.

Henri CHABEUF.

Peintures murales.

Amsterdam. — On lit dans le *Bulletin des métiers d'art :*

Des peintures murales ont été découvertes il y a peu de temps à la Vieille-Église d'Amsterdam.

Elles consistent en des motifs de tapisserie peints sur les colonnes du chœur et qui servaient de fond aux statues des apôtres.

La découverte actuelle offre beaucoup de ressemblances avec celle qui fut faite il y a une cinquantaine d'années à la Grande-Église de Haarlem. Nous en trouvons la description tracée par la plume de M.-A.-W. Weissman dans le *Nieuwe Rotterdamsche Courant ;* d'où il résulte que les peintures d'Amsterdam sont très peu conservées ; « les ors ont mieux tenu que tout le reste ; les couleurs, où dominent le bleu, le vert et le rouge, sont en grande partie effacées. Les forts traits noirs, néanmoins, qui leur servaient de contours, se retrouvent encore assez bien. »

M. Weissman exprime une idée..... étonnante :

« J'espère, dit-il, qu'on ne restaurera pas les peintures. Toutefois, on les couvrira par des volets en zinc, où l'on pourrait, si l'on veut, peindre les tapisseries *(sic)* telles que l'on suppose qu'elles existaient avant la dégradation. »

On a déjà eu, à Tournai, l'idée trop ingénieuse, de voiler par une courtine les remarquables peintures romanes du transept de la cathédrale : ce qui ne peut s'expliquer que de deux manières : ou bien l'on a voulu cacher comme une horreur cette œuvre naïve, mais si bien à sa place dans l'antique vaisseau roman ; ou bien on a voulu réserver aux bedeaux l'exploitation lucrative de la manœuvre de la courtine devant les touristes. Nous aimons mieux encore la courtine, qui laisse à la vieille fresque une certaine aération, que les plaques de zinc, derrière lesquelles les peintures se consommeraient par la buée.

Mais le plus sage ne serait-il pas de restaurer discrètement les peintures anciennes, après en avoir pris de bonnes photographies pour assurer le contrôle et désarmer les défiances des archéologues ?

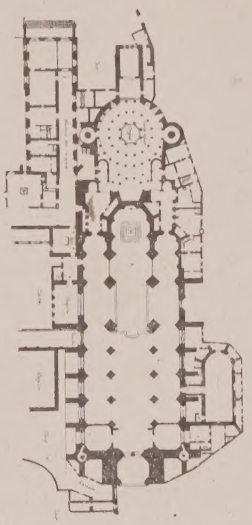
***

Termonde. — Le dernier *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie* de Gand parle d'une découverte faite récemment en l'église collégiale de Termonde, au cours des travaux de restauration de ce monument. Il s'agit de peintures murales représentant la Passion, où le Christ figure dans un groupe de huit personnages. Ce serait un document de première importance.

D'après des photographies produites par M. le chanoine Van den Ghein, président de la société, — un juge compétent, M. Hulin, n'a pas hésité à dire que ce sont certainement les peintures murales les plus importantes du XVe siècle qu'il y ait en Flandre. La fabrique d'église de Notre-Dame a été informée de la valeur de cette découverte pour que les fresques soient respectées.

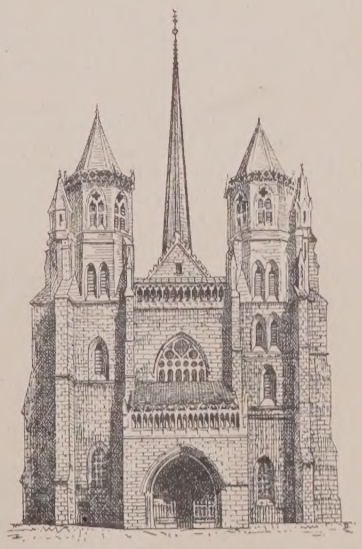
Monuments anciens.

Dijon. — Après des travaux entrepris, quittés et repris pendant plus de soixante-dix ans, la cathédrale Saint-Bénigne semble aujourd'hui débarrassée, et pour le toujours des choses humaines, des échafaudages, des muraillements adventices et de tous les impedimenta qui l'ont maintes fois obstruée. Il ne reste plus qu'une réfection peu importante à exécuter dans la toiture au bas-côté du Nord, où une mouillure a gâté une partie des enduits de la voûte. Toute l'œuvre de la dernière restauration — ce qui avait été fait et à grands frais antérieurement ne compte pas ou compte trop — appartient, y compris la flèche de charpente armée de cuivres et de plombs décoratifs, à M. Charles Suisse, architecte en chef des monuments historiques, mort en août 1906. Et l'œuvre avait été si bien préparée que l'honneur de l'achèvement suprême lui revient encore.



Église de Saint-Bénigne à Dijon. — Plan levé en 1796.

Saint-Bénigne est un édifice de troisième ordre, ce qui, étant donnée l'extrême richesse monumentale de la France en œuvres médiévales, le classe encore en un rang fort honorable. La sculpture y fait presque entièrement défaut, mais le peu qu'il en subsiste est excellent. Je signale notamment à la façade occidentale, sur



Église de Saint-Bénigne à Dijon. — Façade.

la tour du Sud, une frise en haut-relief, où les têtes humaines se mêlent à des ornements stylisés empruntés à la flore. C'est un très bel échantillon de la puissante école bourguignonne dans les dernières années du XIIIe siècle ou les toutes premières du XIVe et on le peut recommander à M. le directeur du musée de sculpture comparée au Trocadéro.

Saint-Bénigne est pauvre en œuvres d'art du moyen âge et de la Renaissance ; voici cependant dressées contre les murs toute une série de très belles pierres tombales, épaves un peu usées par les pieds de maintes générations, du trésor monumental de l'ancienne église qui fut celle d'une riche, puissante et vénérée abbaye bénédictine. Mais plusieurs œuvres de la statuaire des siècles suivants ont trouvé un asile à Saint-Bénigne après la grande tourmente révolutionnaire. Citons, d'abord, mais malencontreusement séparées, deux graves effigies en marbre, les figures agenouillées et priant du premier président au Parlement J.-B. Legoux de la Berchère et de Marguerite Brulard, sa femme ; ce sont des œuvres très distinguées de 1635 environ, mais anonymes. L'inscription d'un beau style lapidaire rappelle en latin que le même tombeau reçut ceux qui avaient dormi dans le même lit. C'était fort bien lorsque, aux Cordeliers, les deux statues étaient conjuguées sur le même sarcophage, mais l'effet de ces paroles empreintes de tendresse conjugale est plutôt singulier, depuis que les deux époux sont séparés par toute la largeur de la grande nef et se tournent à peu près le dos.

La statue agenouillée en marbre du président Claude Fremiot, mort en 1670, est un assez beau morceau dans le style du Bernin, toutefois fort inférieure aux figures précédentes. Le monument vient de Notre-Dame.

L'église des Carmes a livré à Saint-Bénigne le tombeau du président au Parlement Jean de Berbisey, mort en 1697, composé de trois statues de marbre, le président couché, mais non « gisant » selon la belle formule du moyen âge, et deux figures assises, la *Religion* et la *Justice* ; ce monument, d'un beau calibre général et d'une exécution habile, est signé du sculpteur Martin, que je ne connais pas autrement.

Les grandes statues de saint Étienne et saint Médard, provenant de l'église abbatiale puis cathédrale Saint-Étienne, désaffectée à la Révolution ; une Vierge, un saint Aignan, sont du sculpteur dijonnais Jean Dubois, 1626-1694, un habile homme qui a rempli la Bourgogne de ses œuvres en marbre, pierre et bois. De lui sont aussi les bustes en marbre des douze Apôtres, venant de l'ancienne cathédrale et appliqués aux piliers de la nouvelle. Depuis la dernière restauration, deux ont disparu, c'est une faute d'avoir supprimé deux unités du chœur des douze et il est urgent de les rétablir. Le sculpteur dolois Claude-François Attiret (1728-1804) qui a beaucoup travaillé à Dijon, est l'auteur d'un saint Jean l'Evangéliste et d'un saint André provenant de la Sainte-Chapelle ; Saint-Bénigne lui doit aussi son maître-autel en marbre, brèche, guirlandes de bronze doré et grand bas-relief aussi en bronze doré, l'*Assomption*. C'est encore une épave de la Sainte-Chapelle.

L'art moderne et contemporain est représenté à Saint-Bénigne par le noble cénotaphe — l'évêque est enterré dans la crypte — de Mgr Rivet, mort en 1884. C'est un très beau morceau dont la statuaire, évêque agenouillé en marbre et figure allégorique un peu païenne de femme, en bronze, fait honneur au maître imagier Paul Gasq. M. Suisse a donné le dessin des nouveaux fonts baptismaux et du système ingénieux, imité de ce que l'on rencontre dans certaines églises belges, par lequel une potence mobile met en mouvement le couvercle de la cuve. Cet engin d'une excellente ferronnerie décorative comprend un ange en bronze doré modelé par P. Gasq.

Quant au mémorial de Bossuet, érigé sous la tour des cloches, et qui comprend sur un socle important en pierre rougeâtre la statue en marbre du grand évêque debout, par Paul Gasq, et à la base deux figures allégoriques en bronze fauve, par Mathurin Moreau, une volonté impénétrable dans ses desseins le laisse voilé à tous les regards. Les Dijonnais se demandent, sans la trouver, la raison de cet oukase ministériel, et ne la trouvent pas. Bien que j'aie vu le monument mis ainsi sous scellés, je respecte trop l'autorité, même dans ses caprices, pour en parler, et me réserve de le faire quand sera levé l'incompréhensible veto.

André ARNOULT.

(Journal des Arts).

* * *

Prague. — Le récent voyage politique de l'empereur François-Joseph à Prague a appelé l'attention sur la capitale de la Bohême, qui passe pour offrir le plus beau spectacle monumental des pays germaniques. Mais on parlera seulement ici de la cathédrale Saint-Vit, le centre de ce quartier de palais que l'on nomme le Hradschin.

La première pierre en fut posée le 21 novembre 1344, par Charles IV, alors margrave de Moravie, et le maître de l'œuvre fut un Français, Mathieu d'Arras, appelé d'Avignon. Ainsi comme

au XIIIe siècle, la France continuait de fournir des constructeurs à la chrétienté tout entière. Le style de Saint-Vit, très pur mais un peu géométrique et sec, rappelle celui de la cathédrale Saint-Just de Narbonne. Il n'y a pas de chapiteaux aux piliers dont les nervures partant de la base se recourbent en arcs aigus. L'édifice est, du reste, largement fenestré et on peut dire qu'il se réduit à une ossature organique sans cloisons.

A l'extérieur, on remarque au départ de la toiture une haute arcature ajourée qui est hors d'échelle et rapetisse pour l'œil le vaisseau qu'elle couronne. Cette arcature sans fonction a le grand défaut, en effet, de rappeler par sa forme une balustrade démesurée. La même faute a été commise aux chapelles absidales, si belles, d'ailleurs, de la cathédrale de Reims.

Mathieu d'Arras mourut en 1352 et fut remplacé par Pierre Parler de Gmunden ; il acheva le chœur, mais les travaux s'arrêtèrent là, et comme Saint-Pierre de Beauvais et Saint-Just de Narbonne, Saint-Vit demeura des siècles la tête d'une cathédrale inachevée et sans corps.

Cependant, en 1801, on se reprit à l'œuvre interrompue, les architectes se succédèrent, Kramer, Mockert, Hibbert à qui semble réservé l'honneur d'achever Saint-Vit. La nef est debout, à la croisée se dresse une haute flèche en charpente et plomb, mais que dominent les aiguilles colossales de la façade occidentale, qui, tout ajourées, rappellent à la fois celle de Strasbourg et celle, supérieure à mon sens, de Fribourg-en-Brisgau. Enfin disparaîtra la haute tour à couronnement compliqué imposée par Ferdinand Ier, 1556-1564, au bras méridional du transept. Elle sera remplacée par une flèche à laquelle on donnera 160 mètres d'élévation.

La cathédrale Saint-Vit a 125 mètres de longueur, une belle dimension, mais qui ne l'égale pas cependant à nos plus grandes cathédrales françaises.

L'Allemagne a achevé la cathédrale de Cologne et terminé la flèche tronquée d'Ulm ; la Suisse en a fait autant pour sa cathédrale de Berne. Ces audaces intelligentes et heureuses ne nous sont pas absolument étrangères, et si nous avons outrageusement manqué la nouvelle, flèche de Notre-Dame de Rouen, celle de Saint-Michel, de Bordeaux, est fort bien réussie, et les voyageurs qui arrivent à Bordeaux, surtout par la Garonne d'aval, savent quelle fierté reçoit de cette haute aiguille de pierre la silhouette générale de la grande ville. Il n'y a qu'à louer aussi les deux aiguilles de granit breton, ajoutées il y a une cinquantaine d'années aux tours de la cathédrale Saint-Corentin, à Quimper. Mais ces élans sont rares, nous sommes en ces matières les plus timides des hommes, et craignons, par dessus tout, de changer quelque chose à ce qu'on est habitué à voir. Nos architectes ont peur d'avoir une mauvaise presse et il y a tous les jours des gens, et autorisés, ma foi, pour crier à propos d'une pierre neuve. En France, celui qui prétend faire du nouveau est un homme perdu ; allez donc proposer de coiffer les tours de Notre-Dame de Paris des flèches pour lesquelles elles sont faites, et qu'elles attendent depuis des siècles !

André ARNOULT.

(Journal des Arts).

* * *

Cologne. — Ce n'est pas la première fois qu'on prétend que le dôme de Cologne se désagrège. Le professeur Dr Kaiser de l'Université de Giessen a expliqué scientifiquement cette continuelle désagrégation. Il attribue cette lente destruction à la grande quantité d'acide sulfurique que contient l'atmosphère de la ville. Ce sont les gaz contenus dans la fumée que dégagent les nombreux hôtels, la gare et les habitations, qui provoquent la décomposition des pierres. Cette désagrégation est d'autant plus dangereuse qu'elle a déjà entamé les pierres les plus récentes.

De grands travaux de restauration s'imposent, mais le moment n'est pas encore venu d'y songer. Il s'agit, pour le moment, de réparer les parties du dôme qui ont été construites au siècle dernier.

* * *

Venise. — La reconstruction du campanile de Saint-Marc, commencée il y a quelques mois, est déjà fort avancée. Le ministre de l'instruction publique, M. Rava, venu ici pour se rendre compte des travaux de restauration du palais des doges, a visité les chantiers de la tour. Celle-ci atteint déjà une hauteur de 10m80, et croît de 80 centimètres par semaine, de sorte que le nouveau campanile sera achevé dans deux ans.

* * *

Belgique. — La Commission royale des monuments de Belgique examinera à l'assemblée générale du 28 octobre prochain les questions suivantes :

L'orientation liturgique des édifices du culte est-elle rationnelle ?

Quelles sont les règles à conseiller pour que les flèches, ne faisant pas corps avec les tours, se raccordent à celles-ci de la manière à la fois la plus solide, la plus simple et la plus élégante ?

Quelles sont les précautions à prendre pour l'écoulement des eaux pluviales au bas de ces flèches de tours ?

Inventaires des objets d'art appartenant aux établissements publics.

*
* *

Saumur. — Une découverte très importante pour la céramique française vient d'être faite au château de Saumur par M. Lucien Magne, inspecteur général des Monuments historiques.

En faisant sonder les anciens planchers remaniés du XVIIe au XIXe siècle, il a retrouvé, soit en place, soit en amas dans les remblais, les restes de carrelages émaillés qui décoraient les sols des salles et galeries du château de Louis d'Anjou au XIVe siècle. Ce sont de magnifiques combinaisons d'entrelacs de tons vert mordoré, brun ou rouge, dans lesquels sont semées des fleurs de lys en émail d'un beau ton jaune d'antimoine. L'émail est appliqué sur des terres dont les tons différents transparaissent sous la glaçure. Comme dans les céramiques arabes contemporaines, le dessin est formé par une mosaïque de petites pièces, s'ajustant ensemble suivant les contours les plus compliqués.

Cette découverte confirme l'existence, déjà signalée par M. Magne dans sa publication des comptes du Palais de Justice de Poitiers, de fabriques de faïences très prospères en Anjou et en Poitou au XIVe siècle : on sait, par les Comptes du duc de Berry, qu'on ne dédaignait pas d'y appeler des « Sarrasins », pour initier nos potiers aux méthodes et aux techniques orientales.

Cette découverte redressera l'erreur des historiens qui ont considéré l'usage de la faïence en France comme postérieur aux guerres d'Italie, la faisant remonter aux majoliques espagnoles ou italiennes. La faïence française n'a pas suivi la faïence italienne, elle l'a précédée.

*
* *

Saint-Michel-en-l'Herm. — Des fouilles entreprises par M. Paul Le Roux, sénateur de la Vendée, sous le château qu'il possède à Saint-Michel-en-l'Herm et qui fut le siège d'une importante abbaye de Bénédictins, viennent d'amener la découverte d'une jolie chapelle du XIIe siècle.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie, LILLE-PARIS-BRUGES-BRUXELLES-ROME